

Patrice Leconte

DOSSIER 175



Ridicule

COLLÈGE AU CINÉMA



Avec la participation
de votre Conseil général

Les Fiches-élèves ainsi que des Fiches-films sont disponibles sur le site internet :

www.lux-valence.com/image

Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Edité par le :

Centre National de la Cinématographie

Ce dossier a été rédigé par :

Frédéric Strauss, critique cinématographique et auteur d'ouvrages sur le cinéma.
Michel Cyprien, romancier et essayiste, critique cinématographique.

Les textes sont la propriété du CNC.

Remerciements :

Patrice Leconte, Jean-Claude Bonnet, Carole Hugard, Arthur Mas, Polygram Film International, Universal, Épithète/Cinéa/France 3 Cinéma.

Photos de *Ridicule* :

Universal, Épithète/Cinéa/France 3 Cinéma.

Directeur de la rédaction :

Joël Magny

Rédacteur en chef :

Michel Cyprien

Conception graphique :

Thierry Célestine. Tél. : 01 46 82 96 29

Impression :

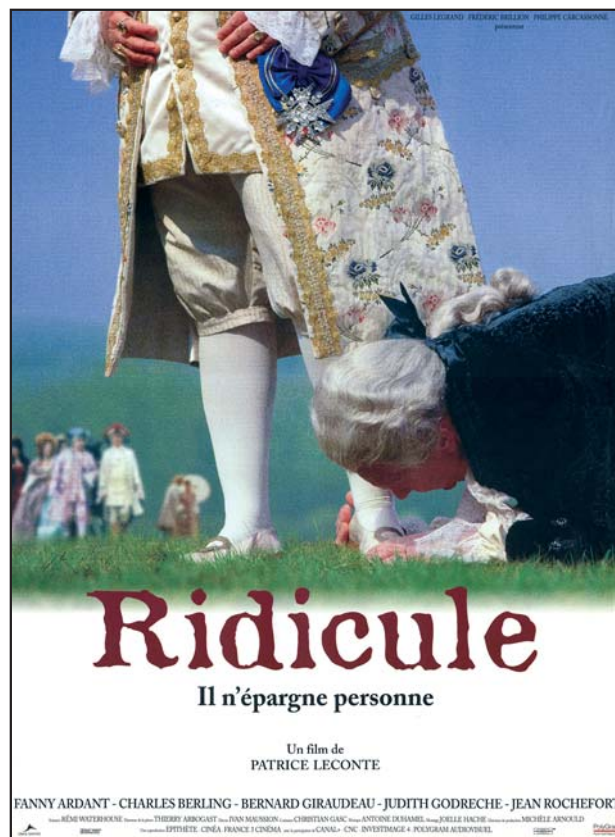
I.M.E.

3 rue de l'Industrie – B.P. 17
25112 – Baume-les-Dames cedex

Direction de la publication :

Joël Magny
Idoine production
8 rue du faubourg Poissonnière
75010 – Paris
idoineproduction@orange.fr

Achévé d'imprimer : décembre 2009



SYNOPSIS

La France sous le règne de Louis XVI¹. Jeune noble de province, Ponceludon de Malavoy voit dépérir et parfois mourir les paysans qui travaillent sur ses terres, victimes de la fièvre des marais. Ingénieur hydrographe, il décide d'assainir sa région de la Dombes, et d'en appeler au roi pour réaliser ce grand projet. Parti pour Versailles, il y déchanté rapidement, ne pouvant accéder au roi, ne trouvant aucun soutien auprès de ses conseillers.

Mais en faisant son entrée dans un salon de Versailles, Ponceludon s'y fait remarquer par son esprit piquant et son art de la repartie. Dès lors, tous les espoirs lui sont permis, juge le marquis de Bellegarde, qui l'héberge et décide de l'initier à l'art de briller à la Cour, en faisant de bons mots. Ce médecin veille aussi sur les intérêts de sa fille Mathilde, une gracieuse jeune femme qu'il est ravi de promettre à un vieillard fortuné.

La carrière de Ponceludon à Versailles est lancée : à l'occasion d'une nouvelle joute oratoire de salon, il parvient même à dompter la féroce et séduisante comtesse de Blayac, la rendant redevable d'une faveur. Elle lui ouvre d'autres portes, et Ponceludon est choisi parmi un parterre de courtisans pour participer à une cérémonie donnée par le roi. C'est bientôt un autre traitement que lui réserve la comtesse : pour freiner son ascension, elle le couvre de ridicule lors d'un dîner, disgrâce sans appel à la Cour.

Ponceludon repart alors dans sa province, abandonnant Mathilde, avec qui il flirtait et qui était finalement prête à l'aimer. Mais c'est la comtesse de Blayac qui le fait revenir à Versailles : décidée à prendre Ponceludon pour amant, elle arrange sa rencontre avec le roi. Brillant toujours trop, l'ingénieur se fait un ennemi du responsable des ouvrages militaires, qu'il affronte en duel. Il en sort vainqueur mais rejoint ensuite Mathilde, au lieu de retourner auprès de la comtesse de Blayac. Celle-ci lui réserve alors une humiliation encore plus décisive. Couvert de ridicule, Ponceludon garde pourtant la tête haute, et c'est le ridicule des mœurs de la Cour qu'il conspu, avant de tirer sa révérence, emmenant Mathilde avec lui.

1) L'année exacte n'est pas donnée. Le scénariste du film explique pourquoi dans « Mise en scène et significations », p.13.

RIDICULE

PATRICE LECONTE

LE FILM

Frédéric Strauss,
Michel Cyprien

LE RÉALISATEUR	2
GENÈSE DU FILM	4
PERSONNAGES	6
DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL	8
DRAMATURGIE	9
ANALYSE D'UNE SÉQUENCE	10
MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATIONS	13
RETOURS D'IMAGES	16

INFOS

INFORMATIONS DIVERSES	17
-----------------------	----

PASSERELLES

DANS L'ESPRIT DU XVIII ^e SIÈCLE	21
AUTEUR ET/OU RÉALISATEUR	24

RELAIS

PISTES DE TRAVAIL	25
-------------------	----

Patrice Leconte, inventeur de prototypes



Patrice Leconte (photo : Jean-Paul Dupuis).

Sur Patrice Leconte, il faut d'abord lire ce qu'écrit Patrice Leconte : le cinéaste a en effet tracé son propre portrait dans un livre très recommandable, intitulé *Je suis un imposteur*¹. Le titre est à peine une provocation : au fil des souvenirs d'une carrière revisitée avec vivacité, pointe un exercice d'autocritique étonnant. « *Je ne parviens pas à me considérer comme un cinéaste important* », écrit Leconte. Ou encore : « *Je n'ai sincèrement pas pour objectif de figurer dans les futures histoires du cinéma, ni que mes films passent à la postérité.* » Le ton éloigne les accusations de cruauté complaisante, de fausse modestie : Leconte ne semble guidé que par un souci de vérité. Ce même souci force à noter un autre passage des confessions de cet « imposteur » : « *Aussi loin que je remonte dans mes souvenirs d'adolescent, je ne distingue rien d'autre que le désir entêté de "faire du cinéma".* » S'exprime là une passion catégorique. Le cinéma de Leconte se situe, en fait, entre ces deux constats : une certaine modération, art du mode mineur, y est parfois à l'œuvre, mais l'originalité (de la forme, du ton), la sensibilité (aux personnages, à leurs interprètes) et le plaisir de la mise en scène, du cadre, travaillent aussi ses films, et sur le mode majeur.

Le rêveur

Venu au monde le 12 novembre 1947, Patrice Leconte intègre un petit cocon où il vivra protégé : la maison familiale de Tours. Son père est un médecin mordu par la passion du cinéma. Existence normale, conventionnelle presque, et faim d'imaginaire : le petit Patrice hérite de ce mélange singulier. Dès l'enfance, il devient homme de spectacle, dessinant, filmant, écrivant, jouant, rêvant sans cesse. « *D'une certaine façon, je n'ai vécu que dans un monde partiellement imaginaire*, écrit Patrice Leconte dans son livre. *Sans fuir la réalité,*

je me sens mieux dans la rêverie, c'est-à-dire dans les films. » D'où, peut-être, ce goût des univers clos où il posera souvent sa caméra, qu'on pense à *Monsieur Hire* (1989) ou à une comédie « de chambre » comme *Mon meilleur ami* (2006). Même *Ridicule* illustre cette tendance : « *C'est un film qui raconte une époque mais dans un monde totalement déconnecté de la vie quotidienne et du peuple. Rémi Waterhouse, le scénariste, a créé ce monde à part et je m'y suis trouvé absolument dans mon élément* », dit Patrice Leconte².

L'amuseur

Déçu par ses années d'études à l'IDHEC, la grande école de cinéma ancêtre de la FEMIS, celui qui rêve toujours de « faire du cinéma » est d'abord sauvé par son coup de crayon et sa bonne disposition à l'humour : il passe cinq ans au magazine de bande dessinée *Pilote*. En devenant auteur de BD, il ne perd pas de vue le cinéma, apprend « *l'ellipse et la rapidité de l'enchaînement des scènes*¹ », et réalise des spots publicitaires pour *Pilote*, sous la direction de son guide, Marcel Gotlib, « *expert en bande dessinée et ardent cinéphile*¹ ». À eux deux, ils signent le scénario d'une comédie très loufoque, *Les Vécés étaient fermés de l'intérieur* (1975), qui trouve producteur. Ce premier long métrage réalisé par Patrice Leconte annonce déjà deux grandes lignes de sa carrière : c'est un film d'acteurs (Jean Rochefort et Coluche, duo qui fait encore rêver) et ce sera un échec cuisant, suivi d'un triomphe retentissant (alternance qui deviendra presque familière). Ce triomphe est bien sûr celui des *Bronzés* (1978), comédie devenue culte, immédiatement suivie par *Les Bronzés font du ski* (1979), qui propulsent la bande du Splendid en haut de l'affiche. Avec Josiane Balasko, Michel Blanc, Christian Clavier et les autres, Patrice Leconte rencontre l'humour le plus novateur

de l'époque, une forme de comédie qui s'invente, addition de parodie tendre et de satire piquante dont le spectateur est toujours complice. Avec le soutien du producteur Christian Fechner et la complicité de Michel Blanc, Patrice Leconte réalise ensuite coup sur coup trois comédies très populaires, **Viens chez moi, j'habite chez une copine** (1980), **Ma femme s'appelle reviens** (1981) et **Circulez y'a rien à voir** (1982). Le voilà devenu célèbre spécialiste du rire. C'est « Pas-triste » Leconte, bon mot qui lui revient.



Patrice Leconte avec Thierry Lhermitte et Gérard Jugnot.

L'expérimentateur

Au lieu d'une comédie, Patrice Leconte accepte alors de réaliser un film d'action, **Les Spécialistes** (1984), avec Gérard Lanvin et Bernard Giraudeau en duo musclé. Et pour donner suite à cet énorme succès, il tourne **Tandem** (1987), production très modeste, magnifique miniature avec Jean Rochefort et Gérard Jugnot en duo de solitaires lunaires. Dès lors, Patrice Leconte hérite d'une réputation d'éclectique, de touche-à-tout, qu'il va prendre plaisir à confirmer, habillant un jour son cinéma de noir (**Monsieur Hire**, 1989), un autre jour de tenues nostalgiques et sensuelles (**Le Mari de la coiffeuse**, 1990), un autre encore d'habits de Cour (**Ridicule**). La cohérence de cette inspiration serait donc dans sa diversité. Patrice Leconte ne cultive pourtant pas tous les goûts, mais un seul, toujours le même : donner à un univers précis sa cohérence visuelle, trouver le style qui traduira la vérité de personnages donnés, inventer, en somme, le cinéma qui va avec chaque scénario. À l'intérieur même de la comédie, il a cherché toutes sortes d'équations différentes (**Les Grands Ducs** : comédie speedée sur de vieux acteurs, **Tango** : comédie assez verte, rire jaune). Chaque film est un prototype, une « machine à explorer » un monde à part, qu'il soit littéraire (**Le Parfum d'Yvonne**, 1994, intéressante adaptation de Modiano) ou très populaire (**Une chance sur deux**, 1998, variation sur le cinoche familial). « Je n'ai jamais voulu me laisser enfermer dans quoi que ce soit. J'ai le goût de la liberté vissé en moi, et aussi le goût pour des projets que je ne suis pas sûr d'emblée de savoir faire », dit

Leconte². La publicité est son autre laboratoire à idées de cinéma : avoir réalisé plusieurs centaines de spots tout au long de sa carrière lui a permis de tout essayer : « *Si les mélanges, parfois, vous explosent au visage, c'est aussi la seule manière d'explorer sans fin*¹. »

L'artiste libre

Le goût de la liberté, Patrice Leconte le cultive vraiment après **Ridicule** : fort d'un statut de cinéaste au talent définitivement reconnu, il se voit confier des projets de grande envergure (**La Veuve de Saint-Pierre**, 1999), tout en continuant à se consacrer à des films plus personnels, plus secrets (**Confidences trop intimes**, 2003). Avec son nouveau complice, Daniel Auteuil, il confirme en trois films (**La Fille sur le pont**, 1998 ; **La Veuve de Saint-Pierre**, 1999 ; **Mon meilleur ami**, 2006), l'importance des figures masculines dans son univers cinématographique. Il y voit l'influence de réalisateurs qu'il a beaucoup aimés (Grémillon, Becker, Yves Allégret, Renoir, Gilles Grangier), dont les films racontaient essentiellement « des histoires de mecs². » Pour le plaisir, il renoue en 2005 avec l'équipe du Splendid et donne finalement une suite à leurs aventures, **Les Bronzés 3**. Tournant toujours beaucoup (25 longs métrages en 28 ans), il annonce pourtant en 2006 qu'il mettra fin à sa carrière de cinéaste après trois films. Il en a, depuis, réalisé un, **La Guerre des Miss** (2009), et s'est notamment consacré au théâtre, un autre univers clos qu'il apprécie et qui lui réussit (comme l'a, par exemple, montré, la mise en scène d'**Héloïse** de Patrick Cauvin). Son nouveau projet pour le grand écran relance cependant toute la donne : Patrice Leconte va réaliser son premier dessin animé, adapté du livre de Jean Teulé, **Le Magasin des suicides**. Un film prototype, assurément, qui montre une envie encore vive de continuer à inventer avec le cinéma.



Vanessa Paradis dans **La Fille sur le pont**.

1) *Je suis un imposteur*, Flammarion, 2000.

2) Entretien avec Patrice Leconte, *Télérama*, octobre 2006.

Une belle histoire



La comtesse de Boigne.

Un scénariste inspiré

L'univers de **Ridicule** prend d'abord forme grâce à Rémi Waterhouse, qui signe le scénario et les dialogues : « J'avais lu les mémoires de la comtesse de Boigne. Elle y raconte son enfance à Versailles. [...] Le ridicule tuait, je n'ai rien inventé. Quand ses jeunes filles ont été à la Cour, le duc de Guines leur a dit : " Les vices sont sans conséquence, mais le ridicule tue." C'est dans le livre de Boigne. Je l'ai pris au mot. [...] Je ne voulais pas que le film ait pour titre Les Ridicules : c'est LE ridicule qui m'intéressait, le ridicule comme gaz létal. [...] C'est pour cette raison que le film s'ouvre sur l'affaire du marquis de Patratras, pour indiquer de quoi il s'agit. [...] Tout cela est authentique, c'est Boigne qui le raconte¹. »

Rémi Waterhouse veut réaliser son scénario, ce serait son premier long métrage. Mais les financeurs sont frileux. Pour parvenir à monter le projet, il faut le confier à un réalisateur de renom. Ce sera Patrice Leconte. Rémi Waterhouse, lui, fera ses débuts à la réalisation en 1999 avec **Je règle mon pas sur le pas de mon père**, et signera également **Mille millièmes, fantaisie immobilière**, en 2002.

Un cinéaste emballé

La lecture du scénario de **Ridicule** enthousiasme radicalement Patrice Leconte, qui va dès lors s'engager avec détermination dans ce projet, le premier auquel il n'a pas participé en tant que

scénariste (cf. « Auteur et réalisateur », p. 24). « J'ai lu le scénario de **Ridicule** sans me préoccuper du fait qu'il s'agissait d'un film se passant à une autre époque que la mienne, raconte-t-il². J'ai lu ce scénario comme une histoire avec des personnages, une intrigue, des enjeux émotionnels. Et ça marchait très bien. Tout était bien construit, précis, tous les personnages étaient parfaitement dessinés et l'esprit des dialogues faisait mouche d'une manière étourdissante. Pour reprendre une formule de Jean Rochefort, c'était une espèce de western à Versailles dans lequel les colts avaient été remplacés par des mots d'esprit. Cela dit l'envie qu'un tel scénario peut susciter. C'était très motivant aussi pour moi en termes de mise en scène. Je me trouvais face à un univers entièrement nouveau, je me demandais comment j'allais m'y prendre, si j'allais savoir le faire, et ça rendait vraiment l'aventure excitante. »

Patrice Leconte prend donc les commandes du film, mais doit d'abord réaliser un autre projet, déjà programmé : **Les Grands Ducs**. Cinq semaines seulement sépareront la fin du tournage de l'un du début du tournage de l'autre, et les deux films sortiront à quelques mois d'intervalle : **Les Grands Ducs**, le 21 février 1996, et **Ridicule** le 9 mai.

Des comédiens de premier choix

Patrice Leconte établit lui-même la distribution du film : une pratique qu'on ne retrouve pas forcément chez d'autres cinéastes (préférant valider ou non des propositions qui leur sont faites) mais qu'il juge comme allant de soi : « Si ce n'est pas le réalisateur qui fait le casting, où va-t-on ? J'ai constitué mon orchestre petit à petit. Je savais que Jean Rochefort était partant pour jouer le marquis de Bellegarde. Très vite, j'ai voulu m'assurer que Fanny Ardant serait d'accord pour me suivre et interpréter la comtesse de Blayac. Pour l'abbé de Vilecourt, j'ai d'abord pensé à Pierre Arditi puis je me suis dit que ce serait une occasion de retrouver Bernard Giraudeau, que j'avais dirigé dans **Viens chez moi j'habite chez une copine** et **Les Spécialistes**. Je n'ai essuyé aucun refus. C'est une chance inouïe, mais le scénario était vraiment emballant. Ce n'est que lorsque j'ai eu tout l'orchestre que je me suis demandé qui serait mon premier violon : aucun acteur ne me semblait évident pour jouer Ponceludon de Malavoy. J'en ai donc rencontré plusieurs, j'ai fait des essais, ce qui est très rare pour moi. Charles Berling n'était alors pas très connu, même si on l'avait vu dans **Petits arrangements avec les morts** de Pascale Ferran. Son talent m'a convaincu, et j'aimais aussi l'idée de faire jouer les gens de la Cour par des vedettes et Ponceludon par un nouveau venu : c'était dans la logique de l'histoire, un jeune noble de province que personne ne connaît arrive à Versailles, où tout le monde a un nom. »

Un film très bien produit, et réalisé

Le tournage de **Ridicule** dura 11 semaines, « soit très exactement 55 jours de tournage pour un budget équivalent à 5,4 millions d'euros, précise Patrice Leconte. À l'arrivée, ce film qui semble être très luxueux est donc presque bon marché par

rapport aux coûts habituels. Il y a plusieurs explications. J'aime dépenser l'argent au plus juste, je tourne relativement vite, sans glandouiller, et le film a été très bien produit. » Faut de pouvoir accéder librement au château de Versailles, où ne seront tournées que des scènes d'extérieur dans les jardins, l'équipe en réinvente les intérieurs en utilisant plusieurs autres châteaux, trouvant un salon ici, une envolée d'escaliers là, un couloir ailleurs. Cette méthode convient à Patrice Leconte, qui veut mettre les décors d'époque au service du film, et non l'inverse : « Je ne voulais pas faire un film de gardien de musée,



Leconte "à la manœuvre".



Photo de tournage. Patrice Leconte, Fanny Ardant et Jean Rochefort.

un film tellement au service de la vérité historique que cela en deviendrait sclérosant. Une marquise qui descend d'une calèche et qui entre dans un château, je n'avais jamais filmé ça de ma vie. J'aurais pu m'en repaître. Mais ce qui était nouveau pour moi ne le serait de toute façon pas pour les spectateurs : les gens se foutent des marquises de cinéma, ils connaissent ça par cœur. J'allais donc au tournage en me répétant "Je ne fais pas un film en costume, je ne fais pas un film en costumes." Je ne me suis d'ailleurs absolument pas documenté sur le dix-huitième siècle, car j'étais entouré de collaborateurs qui s'occupaient de cela et à qui je pouvais

faire toute confiance. Moi, je m'occupais des personnages, des situations, de la mise en scène. Je ne voulais pas que les sirènes du dix-huitième siècle me détournent de ma mission : faire un bon film. »

Sans juger lui-même la mise en scène de **Ridicule**, dont nous pouvons clairement souligner la qualité, Patrice Leconte reconnaît y avoir apporté un soin particulier : « Ce scénario mis en scène d'une manière ordinaire aurait de toute façon donné un bon film, mais je ne voulais pas me contenter de cela. Je ne prétends pas avoir trouvé à chaque fois les bonnes solutions, mais j'ai essayé de me poser les vraies questions de mise en scène, pour que le rythme y soit, pour qu'il y ait du style. »

Une carrière royale

Le prologue du livre de souvenirs de Patrice Leconte (*Je suis un imposteur*, Flammarion, 2000) s'ouvre sur une date : « Lundi 24 mars 1997 ». C'était, cette année-là, le jour de la cérémonie des Oscars. Même si **Ridicule** n'en sortit pas vainqueur (le prologue du livre s'intitule « Le trône de sable »), sa nomination pour l'Oscar du meilleur film étranger couronnait une carrière exceptionnelle marquée par un grand succès public (en France et dans d'autres pays), une critique plus qu'enthousiaste et au moins deux autres temps forts. L'ouverture du Festival de Cannes 1996 et la cérémonie des Césars 1997, très favorable au film, qui avait recueilli neuf nominations et obtint quatre récompenses : les Césars des meilleurs costumes (pour Christian Gasc) et des meilleurs décors (pour Yvan Maussian) et ceux du meilleur film et du meilleur réalisateur de l'année. « Je n'ai pas fait un autre film qui soit à ce point paré de toutes les grâces », résume Patrice Leconte.



Christian Gasc (Césars des meilleurs costumes) est aussi Signore Panella, tailleur de la comtesse de Blayac.

1) Extraits d'un entretien publié dans le numéro d'avril 2003 de la revue *L'Avant-Scène Cinéma*, consacré à **Ridicule**.

2) Ces propos de Patrice Leconte et les suivants sont extraits d'un entretien inédit réalisé par Frédéric Strauss pour ce dossier.

Les clés de Versailles



Grégoire Ponceludon de Malavoy

Le héros de *Ridicule* est né à Versailles, par hasard, comme il l'explique à l'abbé de Vilecourt, qui lui lance : « *Courtisan de naissance !* » Une pique à laquelle Grégoire Ponceludon de Malavoy réplique : « *On peut naître dans une écurie sans se croire cheval.* » Versailles, une écurie ! Ce rapprochement distingue Ponceludon du modèle auquel on pourrait d'abord le rattacher : celui du jeune noble de province poussé par ambition sociale jusqu'à la Cour. Ponceludon n'est pas fasciné par Versailles et il n'y revient que pour une mission humanitaire, en quelque sorte : sauver la vie des paysans de la Dombes, en obtenant la charge d'assainir cette région de marais, dans l'Ain. Mais ses armes sont fragiles. Sa détermination ne va pas sans un certain aveuglement naïf. « *Versailles était entouré de marais putrides. Le Nôtre en a fait des jardins ! Par la volonté d'un homme* », dit-il au prêtre de la Dombes, qui le corrige : « *Par la volonté d'un roi* ». Ponceludon n'entend pas cette remarque éclairée et, avant de comprendre que tout dépend en effet de la bonne volonté de Louis XVI, il essuie bien des rebuffades. Dès qu'il présente son bel et noble projet dans les salons de Versailles, il passe pour un casse-pieds : « *Voilà une conversation bien indigeste !* », regrette le baron de Malenval, qui préfère évoquer l'humour des Anglais, « *Quelle conversation boueuse, dans mon salon !* », se plaint la comtesse de Blayac dans une autre scène. C'est à elle que Ponceludon se présente à son arrivée, avec cet atout qui va, croit-il, lui ouvrir toutes les portes : une lettre de recommandation pour monsieur de Blayac. « *Votre époux était un ami de mon père* », explique-t-il à la comtesse, qui lui décoche avec un sourire ironique : « *Du mien aussi* ». Vite exposé au risque du ridicule, le provincial qui s'enorgueillissait d'une mission illustre tombe dans le lot commun : il vient grossir la foule des solliciteurs. Heureusement, son esprit le distingue : au royaume des flatteurs

et des railleurs, son éloquence sera, il le découvre, sa meilleure arme. Il se prend alors au jeu, se plaît à briller en lançant des piques, s'infatue, exerce aussi ses talents de don juan auprès de la comtesse de Blayac, et se fait finalement remarquer par le roi. Mais en s'éprenant de Mathilde de Bellegarde, cet ingénieur hydrographe montre qu'il reste attaché à d'autres valeurs, à d'autres ambitions. Passant des pauvres fermes de la Dombes aux précieux salons, il est le personnage qui rapproche des univers que tout oppose, mais aussi l'homme des conflits intérieurs, des dilemmes moraux : amené à incarner à la fois la Cour et sa critique, il rassemble tous les enjeux de *Ridicule*.



Le marquis de Bellegarde

Ce vieux marquis criblé de dettes (c'est sa fille Mathilde qui nous l'apprend) a fini par trop bien connaître la réalité de Versailles : il conseille à Ponceludon de fuir la comédie des courtisans, dont le spectacle l'afflige (cf. « *Analyse d'une séquence* », p. 10-12). Mais, devant l'insistance du provincial à forcer les portes du château, il décide de se faire son mentor et, pour ainsi dire, son coach, son entraîneur sportif. En expliquant comment il classe les mots d'esprit selon différentes catégories, Bellegarde rappelle que la manie des vacheries

emperruquées dans laquelle a sombré la Cour se rattache à un savoir littéraire vraiment noble (cf. « Passerelles », p. 21-22). Ses recommandations sauvent Ponceludon du premier piège dans lequel il tombe en présentant avec sérieux son projet d'assainissement : « *Les sujets graves apportent du déplaisir et sont à bannir de vos propos. Formulez des saillies spirituelles, fines, promptes et malveillantes, alors votre pays guérira de ses plaies* », lui dit le marquis. Il respecte donc les lois de Versailles, par intérêt : c'est l'homme du compromis, heureux de marier sa fille à un vieillard, pourvu qu'il soit fortuné. Ce n'est cependant pas l'homme de la compromission : sa verve, sa prestance expriment un souci constant de ne pas tomber dans la bassesse. Il se veut finalement spectateur : prisant ou méprisant le spectacle de la Cour, c'est toujours en retrait qu'il le fait, laissant Ponceludon s'exposer à la gloire, ou aux gâchins. À la fois guide et spectateur dans **Ridicule**, le marquis de Bellegarde est aussi notre guide à nous, spectateurs du film (cf. « Analyse d'une séquence », p. 10-12).



La comtesse de Blayac

Elle entre dans le film en revêtant une robe de deuil comme un habit de reine : superbe image qui nous dit d'emblée son pouvoir séduisant et noir, son immortalité aussi. On la retrouve ensuite disputant une partie de dominos dans un salon : la comtesse est une joueuse. Et une tricheuse, comme nous l'apprendra la scène des bouts rimés. Elle a, en somme, tous les défauts qu'il faut pour faire sa place dans le monde impitoyable de Versailles, et pour la garder. Son cynisme d'intrigante est déjà devenu routine. Voyant Ponceludon lui faire la cour, après avoir obtenu grâce à elle ses titres de noblesse, elle lui fait comprendre l'avance qu'elle a sur lui à ce genre de jeu : « *Peut-être qu'en d'autres circonstances, j'aurais été flattée de vos tendres propos, et cela ne serait pas la première fois que ma chambre mène aux salons du roi.* » Il lui en faut plus pour trouver le frisson : par exemple, ce dîner où elle montre qu'elle n'a pas perdu ses griffes et sert à Ponceludon « *un cuisant ridicule* » qui lui fait quitter la table, et Versailles. Ce qu'elle réitérera, sous une autre forme, dans la dernière scène du film, pour se venger alors des faveurs que l'ingénieur réserve à Mathilde de Bellegarde. Ces démonstrations de cruauté sont bien sûr aussi des aveux d'amour. Mais, formée et déformée par les lois du fiel stylé à la mode de Versailles, la comtesse n'a que ce langage pour tout dire, même ses sentiments les plus sincères, les plus tendres. C'est ce qui fait la beauté tragique de son personnage, et du dernier plan où elle apparaît.



Mathilde de Bellegarde

Occupée à ses expériences scientifiques dans la maison de son marquis de père, elle semble toujours à l'écart, en retrait, mais occupe pourtant une place décisive. Seul personnage à ne jamais jouer le jeu de la Cour (lorsqu'elle y paraît, c'est pour affirmer son indépendance et sa singularité en brisant son engagement avec monsieur de Montalieri), Mathilde de Bellegarde est la seule à exprimer un point de vue radicalement critique, et à mettre vraiment en garde Ponceludon : « *Vous faites fausse route. Les salons de Versailles ne peuvent pas sauver des enfants, parce qu'un arbre pourri ne peut pas donner de beaux fruits.* » Opposée en tout à la comtesse de Blayac, jusqu'à devenir sa rivale en amour sans prendre plaisir à cette situation, elle a en commun avec elle de ne pouvoir exprimer ses sentiments. Ils ne se cachent pas, pour elle, sous la méchanceté, mais derrière la rationalisation scientifique : « *C'est le feu vital qui parcourt vos nerfs qui vous attache à moi* », analyse-t-elle en recevant les caresses de Ponceludon. Preuve que cette jeune raisonneuse portée par l'esprit des Lumières peut, comme les autres personnages, s'exposer au ridicule.



L'abbé de Vilecourt

Ponceludon craint d'avoir pour ennemi « *ce méchant petit abbé.* » « *C'est un serpent*, dit Bellegarde. *Quand il se tait, il vous guette. Et quand il parle, il est déjà trop tard.* » Vilecourt est donc l'incarnation du mal versaillais : la langue devenue venin. Il ne craint pas même les bons mots sacril  ges, joue aux d  s le Secret de l'  glise et prépare ses mauvais coups dans le lit de la comtesse de Blayac : sans foi ni loi, définitivement. Le ridicule qui le touchera sera dès lors une sorte de grâce divine : il r  v  lera la fragilité et la part d'humanité de cette guillotine vivante dont les mots sont le couperet.

Versailles ! Versailles...



1 0h 00' 00

Le ridiculisé tue. Le chevalier de Milletail est introduit chez monsieur de Blayac, dont un bon mot féroce le couvrit de ridicule et le força à l'exil des années plus tôt. Milletail prend sa revanche en faisant pipi sur le vieillard, qui s'en époumone à en mourir.

2 0h 02' 07

Générique.

3 0h 03' 21

La promesse de Ponceludon. Dans les marais de la Dombes, les paysans attrapent la mort. Grégoire Ponceludon de Malavoy promet au petit Léonard de tout changer en construisant des digues et des canaux, et d'aller à Versailles pour cela.



4 0h 06' 04

Gens de Cour. La comtesse de Blayac se pare de sa robe noire de veuve, pendant que, devant la dépouille de son mari, Milletail et le marquis de Bellegarde échangent de bons mots. Ponceludon les croise en arrivant. Chaussures crottées aux pieds, il rencontre la comtesse et son ami, l'abbé de Vilecourt, sourires mordants aux lèvres.

5 0h 08' 16

Les déconvenues de Ponceludon. Victime du brigandage qui règne près de Versailles, Ponceludon est recueilli par Bellegarde. Le marquis médecin avertit le jeune ingénieur hydrographe des autres difficultés qui l'attendent à la Cour, où beaucoup de projets comme le sien ont fini aux oubliettes. Ponceludon obtient, de fait, des rendez-vous qui ne font que lui fermer les portes, notamment avec le responsable des ouvrages militaires, monsieur de Chevernois. Ponceludon supplie Bellegarde de l'introduire à la Cour. Mais le marquis lui conseille de rentrer chez lui.



6 0h 14' 39

C'est le bel esprit qui ouvre les portes. Ponceludon fait son apparition à la Cour et réussit, en quelques répliques, à attirer l'attention de la comtesse de Blayac et de l'abbé de Vilecourt. Impressionné, Bellegarde offre à Ponceludon de l'héberger et de l'aider vraiment. Dans un salon où un baron tente d'expliquer ce qu'est l'humour anglais, Ponceludon

fait un nouveau bon mot. Bellegarde commente cette belle réplique et poursuit l'initiation de son protégé.

7 0h 23' 06

Mathilde. Mathilde, la fille du marquis, revient dans la demeure familiale et rencontre Ponceludon. Préceptrice chez monsieur de Montalieri, elle accepte de signer avec lui un contrat de mariage, qui prendra effet quand l'épouse mourante du vieillard sera vraiment éteinte. Chez son père, Mathilde teste un scaphandre avec l'aide de Ponceludon, à qui elle confie qu'elle ne croit pas à l'amour. Mais en dansant avec lui, elle laisse le charme opérer.



8 0h 28' 00

Le cœur et la raison. À Versailles, Ponceludon rencontre un généalogiste qui le laisse sans espoir. Invités à un déjeuner, Bellegarde et Ponceludon font en chemin la connaissance de l'abbé de l'Épée : il parle de l'école qu'il a créée pour les sourds et muets comme Paul, le fils de la servante du marquis. Au déjeuner, Ponceludon brille en lançant un bon mot aux dépens du baron de Guéret, rencontré le matin même chez le généalogiste. Il progresse aussi côté cœur, avec des caresses qui laissent Mathilde sans voix, avant que monsieur de Montalieri les surprenne. À la Cour, Bellegarde et Ponceludon affrontent la comtesse de Blayac et l'abbé de Vilecourt dans un concours de bouts rimés. Ponceludon surprend la tricherie de la veuve mais ne la dénonce pas. Il prend ainsi un avantage sur elle, tout en continuant à flirter avec Mathilde, pour qui il se jette à l'eau sans savoir nager.



9 0h 42' 51

Le pouvoir de madame de Blayac. Chez le généalogiste, Ponceludon obtient ses certificats comme par enchantement. Il lui est conseillé de remercier la comtesse de Blayac, auprès de qui il se rend aussitôt, flatteur mais maladroit.

10 0h 47' 52

Plus près du roi. Dans les salons de Versailles, les solliciteurs sont choisis par le roi. Ponceludon est appelé. Le baron de Guéret est, lui, victime d'un tour pendable de Vilecourt, et se pend.

11 0h 52' 23

Le noir pouvoir de la comtesse de Blayac. Elle exige que Bellegarde renvoie Paul, le sourd-muet, qui l'a fait tomber de cheval. Mathilde tente sans succès d'infléchir cette décision. La comtesse de Blayac découvre la beauté de la jeune fille. À l'abbé de Vilecourt, qui s'inquiète du succès de Ponceludon, la comtesse promet que celui-ci n'arrivera jamais jus-

qu'au roi. L'ayant convié à un dîner de gens d'esprit, elle use d'une ruse sensuelle : Ponceludon perd la tête, et la face.

12 1h 01' 37

Ruptures. Ponceludon rentre dans la Dombes, abandonnant Mathilde qui s'est jetée à son cou. Elle-même change tout à ses plans en apparaissant à la Cour, rompant son engagement avec monsieur de Montalieri. Dans la Dombes, la mort du petit Léonard rappelle Ponceludon à sa promesse.

13 1h 06' 55

La valse des amants. Se grisant de mots devant le roi, l'abbé de Vilecourt tombe en disgrâce et la comtesse de Blayac l'abandonne à son triste sort. Elle écrit à Ponceludon et se donne à lui quand il la rejoint, prenant soin d'inviter Bellegarde à son chevet au matin, pour qu'il sache qu'elle possède celui que Mathilde aime. Se rendant à la Cour avec sa maîtresse pour voir l'abbé de l'Épée faire la preuve de l'intelligence des sourds et muets, Ponceludon découvre que Mathilde avait rompu son engagement.

14 1h 16' 55

Le roi enfin, la mort déjà ? Grâce à la comtesse de Blayac, Ponceludon rencontre le roi dans les jardins de Versailles. Leur échange se développe de façon prometteuse, mais en prodiguant des conseils sur l'armement devant monsieur de Chevernois, Ponceludon s'attire les foudres de celui-ci. Ne supportant l'injure, Ponceludon lui demande raison : les deux hommes s'affrontent en duel. Ponceludon sort vainqueur.



15 1h 25' 17

Ou bien l'amour, ou bien Versailles. Bafouée, vengeresse, madame de Blayac apprend que Ponceludon est parti avec Mathilde. Celle-ci déclare son amour à Ponceludon, qui retourne à Versailles mais n'est plus reçu, à cause de la mort de monsieur de Chevernois. Mathilde lui conseille de quitter la Cour. Mais il accepte une invitation à un bal masqué. C'est un piège orchestré par la comtesse de Blayac : un croc-en-jambe met Ponceludon à terre, ridiculisé. Mais il se relève et son discours sur la vraie valeur des choses lui rend sa dignité face à une assemblée de courtisans artificiels. La comtesse de Blayac tombe le masque et ne cache plus son désespoir.

16 1h 33' 38

Épilogue et générique de fin. 1794. Réfugié en Angleterre, le marquis de Bellegarde évoque pour un lord local la vie de sa fille et de Ponceludon, qui vivent dans la Dombes, loin des tourments de la Terreur. Un chapeau qui s'envole donne à Bellegarde l'occasion de comprendre ce qu'est le bel esprit que, de ce côté de la Manche, on appelle l'humour.

Durée totale DVD : 1h 42'

Une intrigue et des intrigants



Du brio avant toute chose

La fluidité et l'élégance caractérisent le récit de *Ridicule*, mené sur un rythme vif : tout s'enchaîne et jusqu'à la fin, on danse encore – au risque de se retrouver par terre. Les bonnes manières et les mauvais coups se mêlent, se confondent presque : ainsi Milletail avertissant la servante que « *dans sa joie, monsieur de Blayac s'est oublié* » (séq. 1), alors qu'il le laisse mort après ce qu'il faudrait appeler un assassinat à la pudeur. Le récit avance comme les répliques fusent : du tac au tac. Cette impression de rapidité est accentuée par les changements de décors, qui peuvent faire rebondir sans cesse une situation dont le développement est, en fait, tout à fait linéaire. Par exemple en 6, où le dialogue entre Bellegarde et Ponceludon se poursuit d'extérieurs en intérieurs ; on encore la présentation du personnage de Mathilde (7), construite en quatre temps enchaînés. Il s'agit là d'un procédé de narration cinématographique éprouvé, et Patrice Leconte l'utilise ici fort à propos : comme la comtesse de Blayac et l'abbé de Vilecourt, que la moindre discussion sérieuse plonge dans un ennui terrible, le spectateur de *Ridicule* a le droit de n'aimer que le brio. Derrière cette apparence de facilité, le récit ne manque cependant pas de construction.



Un duel constant

Les deux grands thèmes du film sont donnés d'emblée. Tout d'abord, la folle griserie du langage, de ces bons mots qui donnent le droit d'exister, et d'exécuter : tout est dit dans la séquence 1, qui est une sorte d'avertissement au spectateur. Le film s'ouvre vraiment en 3 avec la présentation du projet de Ponceludon : l'assèchement des marais de la Dombes, qui n'engage pas seulement le professionnalisme de cet ingénieur hydrographe, mais sa loyauté. Son voyage à Versailles est en effet aussi un engagement moral, pris auprès d'un enfant pour



qui le roi de France est comme Dieu même, tout-puissant et miséricordieux. Mais dès le volet suivant du récit (4), on est (à nouveau) en plein blasphème : pour sa veillée mortuaire, le vieillard grabataire qui a péri sous un jet d'urine est remis à mort par les bons mots venimeux. L'opposition est donc franche entre ces gens de la Cour et Ponceludon : les premiers ont détourné l'art du langage pour en faire une arme sans morale, le second possède le bel esprit mais aussi la droiture, qui sont rarement réunis, comme le note le marquis de Bellegarde (6). Tout le film, dès lors, devient un duel, et la scène de la joute en bouts rimés (8) n'en est que l'illustration la plus évidente : on a bien là un face à face entre des beaux parleurs tricheurs et un gentilhomme plein d'éloquence, d'honnêteté, et d'élégance. Qu'un véritable duel se joue (14) ou que l'affrontement s'orne de masques (15), il s'agit toujours de savoir si la morale de Ponceludon, et son honneur, seront solubles ou non dans les mœurs de Versailles. Seul le carton final saura nous rassurer vraiment : « *La première tentative d'assainissement de la Dombes fut entreprise en 1793 par la Convention, à l'initiative du citoyen Grégoire Ponceludon, ingénieur hydrographe du génie civil* ».

Les jeux de l'amour et du pouvoir

Intrigue principale de *Ridicule*, la noble mission de Ponceludon subit les tropismes de la Cour et doit donc s'adapter, se reformuler : « *Assainir la Dombes* » devient « *Voir le roi* », et en être vu. On passe là du côté des intrigants, des coups fourrés qui vont se multiplier à partir de la tricherie aux bouts rimés (8) : dîner ou bal piégés (11, 15), embuscade au saut du lit (en défaveur de Ponceludon, 13) ou dans les jardins de Versailles (en sa faveur, 14). Une comédie du pouvoir que résume la scène où l'œil du roi se dissimule dans un tableau (10, cf. « Analyse d'une séquence »), et que viennent alimenter des baisers de salon, des étreintes d'alcôve secrètes (11). De tous ces jeux, élucubrations d'ambitieux, la Mort, bel et bien réelle (14) vient soudain faire éclater la terrible vanité, et le discours de Ponceludon (15) sonne le glas. C'est du même coup tout Versailles qui disparaît, ses dorures et ses fausses valeurs emportées par l'Histoire, comme un chapeau au vent (16).

La tragédie d'un homme ridicule

Première partie de la séquence 10

(0h 42'51) : *Plus près du roi (Dans les salons de la Cour...)*



Plan 1 - Un plan-portrait (cf. « Retours d'images ») ouvre cette séquence avec laquelle Patrice Leconte rassemble le propos de *Ridicule* : la parade des courtisans voulant, pour gagner leur paradis, s'attirer les faveurs d'un roi, ce qui les conduit en enfer. Illustration par l'exemple avec le baron de Guéret. Depuis quand attend-t-il le roi, depuis quand l'espère-t-il ? Il a fini par s'endormir. Ce n'est sans doute pas la première fois qu'on le trouve là. Avec lui, on entre dans l'éternité de Versailles, où règne un ordre immuable – qui veut l'être en tout cas.



Plan 2 - Un léger travelling avant nous rapproche de Ponceludon et de Bellegarde, en pleine conversation. Il est question de Mathilde, qu'on a quittée à la séquence précédente. Patrice Leconte crée un effet de continuité naturelle grâce au dialogue, qui souligne ici la routine, déjà pointée par le plan 1 : attendre le roi n'empêche pas qu'on parle de ses petits soucis de cœur, qu'on s'épanche sur sa vie. Une suite de champs-contrechamps sur Ponceludon et Bellegarde (plans rapprochés 3, 4 et 5, non repr.) installe dans la durée ce climat rendu familier.



Plan 6 - Patrice Leconte nous dévoile un peu cette « salle d'attente » de Versailles : remarquons qu'il n'a pas commencé par montrer ce décor, qu'il ne l'a pas mis en avant pour souligner ce qu'il a d'exceptionnel. On voit là sa volonté de tourner *Ridicule* comme s'il ne s'agissait pas d'un film historique : Versailles ne passe pas avant les personnages. Et le décor n'a pas, ici, une fonction décorative : il exprime l'ordre, la docilité des courtisans, pareils à de petits écoliers sur les bancs d'une école. Enfin, ce plan dessine la profondeur de la pièce, qui sera utilisée plus tard.



Plan 9 - Le plan 7 (non repr.) a fait surgir une valeur de cadre pareille à celle de ce plan 9, et suivie d'un panoramique rapide (plan 8, non repr.) sur le tableau que Bellegarde montre à Ponceludon, en se penchant vers lui : ces mouvements nous font soudain entrer dans l'action et marquent le second début de cette séquence. Bellegarde, comme souvent dans le film, guide Ponceludon en lui expliquant les pratiques de la Cour, et ici les manœuvres du roi, qui choisit en douce les courtisans qui auront l'honneur de se joindre à lui pour une cérémonie montrée à la séquence suivante.



Plan 10 - Vu en plan large au plan 8 (non repr.) et très brièvement, le tableau est maintenant observé de près et dévoile son secret : l'œil du roi s'y cache. On voit ici le goût de Patrice Leconte pour les compositions visuelles fortes, originales (cf. là encore, « Retours d'images »). Mais ce plan a aussi une fonction dramatique importante : il détermine l'atmosphère de toute la scène, qui est à la fois cocasse et terrible. Avec ce roi qui joue à cache-cache et élit ses sujets, on est en effet autant dans la comédie que dans une démonstration de pouvoir inquiétante.



Plan 12 - Le système de champ-contrechamp reprend entre le plan 11 (gros plan sur Ponceludon, non repr.) et ce plan 12 sur le marquis de Bellegarde. Il continue à être le guide de la scène, en désignant maintenant à Ponceludon le baron de Guéret, qui illustre le sort de certains courtisans patientant depuis trop longtemps. Comme au plan 9, Bellegarde nous dit, à travers ses conseils, où diriger notre regard. C'est qu'il est le premier spectateur de toute la scène et, on le verra, son dernier. Regarder est son rôle.



Plan 13 - Le baron de Guéret, désigné par Bellegarde, revient donc dans la scène. Mais la valeur de plan a changé : plus large, celui-ci permet de mesurer bien mieux la situation embarrassante, et pour tout dire assez ridicule, du courtisan endormi là où il ne faut pas, quand tous les autres sont sur le qui-vive. Surtout, ce plan met en place le piège qui va se refermer sur le baron de Guéret : l'abbé de Vilecourt, derrière lui, ne manque rien du spectacle de son sommeil. Il a reconnu une proie facile, la farce cruelle peut commencer.



Plan 14 - Devant le spectacle offert par le baron de Guéret, Ponceludon se détourne : « *Je préfère mes marais putrides à cet abaissement* », dit-il à Bellegarde. Le ton change : alors que pointait une certaine cocasserie, l'amorce d'une comédie (avec le baron et Vilecourt), la réplique et la mine de Ponceludon nous ramènent à la réalité d'une situation affligeante, et déjà quelque peu humiliante. Regarder en face les lois de Versailles, le rituel protocolaire du rabaissement : une épreuve qui reviendra, plus terrible encore, au plan 31.



Plan 19 - Le champ-contrechamp entre Ponceludon et Bellegarde s'est poursuivi (plans 15 à 18, non repr., même valeur qu'en 14), la conversation développant quelques arguments autour des espoirs que Ponceludon peut avoir d'être choisi. Ici, le décorum s'anime avec l'apparition d'un huissier venu appeler les « élus ». Cette énumération de patronymes (« *madame de Ferrasse..., madame de Blancfagot..., monsieur de Bouchardolle d'Aiguillère* ») est un condensé d'époque et vaut aussi par le ton royalement ampoulé de l'huissier. Un détail qui porte la signature du portraitiste Patrice Leconte.



Plan 20 - Pendant l'appel, Ponceludon et Bellegarde sont comme au garde-à-vous. La vision frontale souligne leur implication soudain bien plus grande dans la scène : leurs échanges étaient filmés jusqu'ici de biais, les isolant dans un entre-deux, mais c'est la fin des apartés. Et, de fait, c'est aussi le silence des deux personnages qui marque ce tournant de la séquence : il les réunit, cette fois, au reste des courtisans. Ponceludon rejoint d'ailleurs leur lot commun : soudain, sa vie semble suspendue aux lèvres d'un huissier qui dira ou ne dira pas son nom.



Plan 21 - L'huissier a appelé l'abbé de Vilecourt, qui va se lever, accompagné par un rapide travelling. Saisi de profil, il affiche un air de dignité et de majesté parfait, presque trop. La fausseté du personnage est là, dans cette grandeur composée qu'il se donne, une grandeur qui fleure la bassesse. Tout en suivant la cérémonie avec fluidité et une apparente neutralité, Patrice Leconte en pointe la réalité grimaçante. Il s'appuie ici sur un personnage et sur son interprète pour inviter dans l'atmosphère de la scène un sentiment de tricherie, de farce sans foi ni loi.



Plan 23 - On a retrouvé Ponceludon et Bellegarde au plan 22 (non repr., même valeur que le 20 avec léger travelling avant), et cette fois le provincial de la Dombes est appelé : il quitte le plan, et la séquence. Au lieu de le suivre, Patrice Leconte revient en effet à Vilecourt : accompagné par un mouvement de caméra descendant, il s'agenouille devant le baron de Guéret, toujours plongé dans un profond sommeil. La position de Vilecourt pourrait être très pieuse, mais on a compris qu'ici, les bonnes manières n'étaient pas synonymes de bonnes intentions, et on sait que l'abbé ne respecte rien.



Plan 24 - Raccord dans le mouvement : ce gros plan révèle la forfaiture de l'abbé. En déchaussant le baron, il expose au grand jour la gêne matérielle de celui-ci, symbolisée par une chaussette trouée embarrassante. L'abbé abandonne le baron dormeur en murmurant une formule impie (« *Un vrai Jésus !* ») et Patrice Leconte nous laisse, pour ainsi dire, seuls face à un doigt de pied. Ce gros orteil est comme le sexe de Milletail dans la séquence d'ouverture : il fait surgir le corps dans le monde de l'esprit (cf. « *Significations* ») et annonce en cela un dérèglement.



Plan 26 - Sans rien perdre de sa majesté, l'abbé a jeté la chaussure du baron au feu (plan 25, non repr.). Patrice Leconte fait surgir la chaussure en gros plan, comme l'orteil précédemment : ce rapprochement est une métonymie, dans la langue du cinéma. Autrement dit, ce plan sur la chaussure qui brûle nous dit que c'est le baron qui est jeté dans les flammes. Ce sont bien sûr celles de l'enfer, le seul auquel peut croire un abbé comme Vilecourt : l'enfer du ridicule. Il est la toile de fond de tout le film, la menace qui y plane, et ici, on en voit le feu féroce.



Plan 27 - L'abbé a surgi derrière l'huissier, tel un pantin moqueur, tel l'histriion qu'un archevêque l'accusera d'être dans la scène de sa disgrâce. Il appelle le baron de Guéret, comme si celui-ci faisait (enfin) partie des élus. Nous voilà vraiment en pleine farce, dans une pitrerie presque rudimentaire qu'il faut rapprocher du croc-en-jambe dont sera victime Ponceludon à la fin du film : un tour de cochon, simplet. Les mœurs de la Cour sont, au fond, de ce niveau. Ce qui reste sophistiqué, c'est l'effet du tour en question : l'éclaboussure de ridicule qui s'ensuit, grandiose.



Plan 28 - Finalement réveillé, Guéret entre pour de bon dans la séquence, au moment où elle est sur le point de se terminer. Savoureux personnage complètement décalé : il est en retard, il est induit en erreur par Vilecourt, il découvre qu'il lui manque une chaussure... Cette accumulation d'embûches fait de Guéret une figure presque burlesque, qui emporte la sympathie, alors que Vilecourt incarne un rire sardonique. Ici aussi, Patrice Leconte appuie sa mise en scène sur la qualité du jeu de l'acteur qui interprète Guéret (Albert Delpy) et passe avec brio de l'euphorie à l'affolement.



Plan 29 - Ce plan commence par la course effrénée du baron vers l'huissier : Patrice Leconte met à profit le décor, ce salon dont un travelling latéral souligne alors la longueur. C'est le seul grand mouvement de la scène, qui favorise les plans rapprochés fixes, et il a bien sûr une valeur dramatique : cette fois, le dérèglement est là. Guéret se traîne d'ailleurs par terre, aux pieds de l'huissier, pour le supplier de lui prêter son soulier. « *Monsieur, je serais ridicule !* », répond l'huissier. Le baron, lui, l'est déjà, et si parfaitement que sa posture inspirera l'affiche du film.



Plan 30 - Le baron se redresse à moitié, se retourne vers le dieu cruel et invisible de Versailles, qu'il interpelle : « *Louis de France, souviens-toi que c'est la noblesse qui t'a fait roi !* ». Humilié mais digne, ridiculisé, blessé à mort mais encore capable de parler, Guéret devient une figure tragique. Ce plan ouvre le dernier court mouvement de la séquence, solennel et sombre. La comédie est finie : les méchantes manigances (de Vilecourt, et à travers lui de tout un système) ont perdu tout esprit et s'achèvent dans le désespoir.



Plan 31 - Pendant que Guéret poursuit off sa lamentation accusatrice, on revient sur Bellegarde : il a été le témoin neutre de toute la séquence, mais le spectacle lui renvoie maintenant l'image de sa propre compromission dans ce système auquel chacun souscrit (lui-même, par exemple, en poussant Ponceludon à faire partie des élus). Le marquis retire alors sa perruque : l'effet sera repris à la fin du film avec la comtesse de Blayac retirant son masque. Dans les deux cas, il s'agit d'une reddition : les personnages renoncent à la représentation, au mensonge. Mais un peu tard.



Plan 33 - La main du marquis s'est posée sur l'épaule du baron (plan rapproché 32, non repr.) et tous deux quittent vraiment la scène. Pour cet effet glaçant, Patrice Leconte utilise une musique dramatique, apparue discrètement au plan 31, mais surtout le décor : il était toujours très plein, il est maintenant terriblement vide. Le même contraste sera repris dans la scène de la disgrâce de l'abbé de Vilecourt : soudain, les personnages sont cernés par le vide de Versailles, la vacuité de ce monde sans pitié et qui sent la mort. Celle du baron est bien annoncée...

Avec et contre un excellent scénario



Avec Rémi Waterhouse

Avec *Ridicule*, Patrice Leconte portait pour la première fois à l'écran un scénario qui ne lui devait rien, pas même une collaboration (cf. Passerelles « Auteur et/ou réalisateur », p. 24). Mais en mettant en scène ce qu'avait écrit Rémi Waterhouse, Patrice Leconte signa un film personnel, qui lui valut une formidable reconnaissance individuelle. Il faut s'interroger sur ce qui a permis une telle réussite : entre la plume de Rémi Waterhouse et l'œil de Leconte, la compatibilité, comme dans une greffe d'organe, repose sur des points précis.

Il y a d'abord le goût des films qui font vivre, dans le même temps, un grand nombre de personnages : Patrice Leconte l'exprime dans son livre de souvenirs¹, disant au passage son admiration pour Robert Altman (maître du genre), et l'univers de *Ridicule* lui apporte une matière idéale pour ce type d'exercice. Ce scénario lui permet aussi, à travers ses nombreux personnages, de mettre à profit son talent de cinéaste portraitiste (cf. « Analyse d'une séquence », p.12, et « Retours d'images », p. 16), et de directeur d'acteurs. Autre élément déterminant : le rapport du scénario à l'Histoire. « *L'action se déroule en 1788. Il ne fallait pas que ce soit 1789 moins 1. [...] Ponceudon, c'est un réformiste, un humaniste, mais je ne voulais pas en faire le porte-drapeau d'une révolution qu'il ne voyait pas venir. Seule Mathilde, comme elle le dit, voit que "l'arbre est pourri"* », explique Rémi Waterhouse. Cette approche convient idéalement à Patrice Leconte qui explique ne pas aimer aborder un film par la notion de sujet, préférant s'attacher à des personnages plutôt qu'à un discours. Le scénario de *Ridicule* lui offre justement mieux qu'une grille de lecture historique : un rapport de grande proximité avec les figures de l'époque.

De façon plus décisive encore, c'est la tonalité générale de l'univers de *Ridicule* qui rencontre l'esprit du cinéaste. Dans le même livre de souvenirs, Patrice Leconte raconte la belle

aventure du film *Les Bronzés* (1978) avec l'équipe du Splendid, pointant ce qu'il pouvait alors apporter à ces auteurs-acteurs comiques : « *Surtout, ce qui est un trait permanent de ma nature et de mes films, éliminer toute vulgarité.* » Il revient ensuite sur l'écriture, avec trois membres du Splendid, du film qui suivit, *Les Bronzés font du ski* (1979) : c'était au départ un « *scénario carrément méchant [...]* Nous étions en pleine agressivité et nous aimions beaucoup cela. » On voit ici deux inclinations fortes : élégance d'un côté, impertinence de l'autre. Goût du poivré, dégoût du salé, du salace : le scénario de Rémi Waterhouse est une parfaite synthèse de cela. À la fois dans l'excès et dans la modération, ce séjour à la cour de Louis XVI a en effet pour objet de mêler belles manières et roseries, grâce et méchanceté. Tout Leconte y est.

Contre les costumes

Pour faire sien l'univers de *Ridicule*, Patrice Leconte en a également rejeté une partie : c'est là qu'intervient sa décision de ne pas se mettre au service de la reconstitution historique et du genre particulier qu'est le film en costumes (cf. « Genèse »). Ce choix induit des partis pris de mise en scène marqués, notamment dans les premières scènes du film, car il s'agit de signaler d'emblée, en dépit du décor XVIII^e siècle, la différence de *Ridicule*. Dès la séquence d'ouverture, surgit le sexe du chevalier de Milletail. La volonté de montrer ce vit, qu'il aurait été simple d'escamoter, n'est évidemment pas gratuite, comme l'explique Patrice Leconte : « *Rémi Waterhouse avait commencé le scénario par cette scène. Je me suis dit qu'il fallait être un peu provocant d'emblée pour saisir les spectateurs : on entre dans le film avec quelques plans simples, puis les jeux d'ombre et de lumière font ressentir une sorte de danger, et soudain arrive, ce gros plan sur un sexe d'homme. C'est un petit électrochoc : ça signale qu'on ne doit pas s'attendre à voir un film en costumes comme les autres*². »



Dans les scènes d'introduction qui suivent l'ouverture, c'est sur les dialogues que Patrice Leconte prend appui pour contre-carrer les conventions du film en costumes. Au moment de quitter la Dombes en toute hâte, Ponceludon s'agenouille devant le curé qui, voulant le bénir et découvrant qu'il a gardé son tricorne, s'exclame : « *Le chapeau, voyons !* ». Peu après, lorsque le marquis de Bellegarde rencontre le chevalier de Milletail devant la dépouille de monsieur de Blayac, il clôt leur échange en lui disant : « *Puis-je vous prier à souper ? Nous serions mieux devant une volaille.* » Ces répliques ne sont pas utilisées comme une illustration des bons mots qu'on s'ingénie à inventer pour briller à la Cour : elles appartiennent, tout simplement, au registre de la comédie. La comédie irrévérrencieuse que Patrice Leconte peut apprécier. Et les mots, ici, ont pour effet d'ôter au film en costumes ce qu'il peut avoir d'amidonné.



Le tempérament de *Ridicule* s'impose donc rapidement : énergique, presque brusque (comme la marche du chevalier de Milletail et de la servante, au premier plan), stylé mais pas guindé, en tout cas pas « endimanché ». Parmi les décisions de mise en scène qui installent ce climat, il faut relever le mouvement de caméra fougueux qui accompagne Ponceludon dans sa cavalcade vers Versailles. La vivacité de ce plan contraste, là encore, avec la tradition plus contemplative du film en costumes. Patrice Leconte explique comment il a déterminé cette approche : « *J'étais chagriné par l'idée d'exprimer le trajet de Ponceludon jusqu'à Versailles. On aurait dû normalement avoir plusieurs paysages de la France, montrer que c'est un long voyage, que Ponceludon s'arrête, qu'il repart. Je me suis dit qu'on avait vu cela trop de fois. J'ai donc décidé de ramener ce trajet à un seul plan, assez long pour que la musique s'exprime, assez intense pour qu'on sente l'opiniâtreté*

nécessaire dans ce voyage jusqu'à Versailles, qui n'est pas une promenade de santé. J'ai demandé s'il était réalisable de suivre le cheval et Ponceludon depuis un hélicoptère qui volerait à cinquante centimètres du sol. Et cela a été possible. Je voulais qu'on ait le sentiment que la caméra vole derrière le cheval, et il n'y a pas d'autre solution qu'un hélicoptère pour faire ça³. »

Patrice Leconte refuse de faire allégeance aux codes du film en costumes, de faire de ces costumes son sujet. Il ne combat pas leur charme (sensible, l'auteur de ces costumes, Christian Gasc, obtiendra d'ailleurs un César pour ses créations), mais il se contente de les utiliser comme n'importe quel vêtement. Il est proche, en cela, de Ponceludon qui, peu soucieux des afféteries de la Cour, arrive à Versailles en souliers crottés et ne se laisse habiller par le Signore Panella (joué par Christian Gasc lui-même), tailleur italien de la comtesse de Blayac, que dans l'espoir de faire aboutir son projet auprès du roi. Au moment de faire, peut-être, ses adieux à la vie pour se battre en duel, il écrira à la comtesse : « *Si je suis tué, faites porter mon chaperon et mon épée à ma mère, donnez le reste à vos pauvres, à l'exception bien sûr de mes habits de Cour, qui ajouteraient le ridicule à leur misère.* » Deux scènes font exception. Celle du bal masqué final, où les costumes reprennent le pouvoir, mais alors en tant que déguisements, révélateurs des hypocrisies de la Cour. Et celle où Mathilde, tout en conversant avec Ponceludon, utilise sa robe pour la récolte du pollen : la caresse de l'étoffe sur les fleurs annonce le moment où la main de Ponceludon se posera sur la jambe de Mathilde. Il y a là un très bel enchaînement où le costume devient langage de sensualité.



Corps contre esprit, image contre dialogues

Faire un film corrosif mais sans vulgarité, un film en costumes mais sans se préoccuper des costumes : une lutte constante anime *Ridicule*, une lutte positive qui apporte contrastes et tension à la mise en scène et que nous avons appelée duel dans l'analyse du récit. L'opposition majeure, celle qui ouvre *Ridicule*, pourrait être formulée ainsi : faire un film sur le persiflage qu'on pratiquait à Versailles, un film sur l'art du langage où c'est le corps qui a le dernier mot. Démonstration avec la séquence inaugurale, déjà mentionnée plus haut, où un ancien faiseur de bons mots est terrassé par un déballage de corps trivial. Le sexe du chevalier de Milletail triomphe de l'esprit de



monsieur de Blayac. Plus tard, un combat semblable se livre, avec le même résultat : en prodiguant des caresses sous la table au sexe de Ponceludon, la comtesse de Blayac lui fait perdre son sens de la repartie. La réponse du corps a devancé celle de l'esprit. C'est que dans *Ridicule*, l'esprit est devenu fou. Les invités de la comtesse le prouvent, qui, pendant ce dîner, rivalisent de bons mots sans aucune consistance. La parole, grisée par la parole, se nourrit d'elle-même et tourne en rond, maladivement. Le chevalier de Milletail répètera à la fin du film l'affront dont il avait été victime et qu'il était venu laver dans la première séquence. L'abbé de Vilecourt se laissera prendre au piège de sa propre verve et se perdra en s'abandonnant à une extase verbale devant le roi. Cette parole folle, vidée de son sens, est devenue une mécanique. La scène des bouts rimés porte le même sens : ce qu'on prétend être inspiration n'est plus que prouesse de perroquet. Avec le marquis de Bellegarde, c'est une victoire différente que le corps remporte sur l'esprit : le cerveau de ce médecin devient « calleux » et fragilise sa belle éloquence.

Ainsi, *Ridicule* décrit avec précision un univers où la parole est tout (comme dit le bourreau dans le rêve de Ponceludon : « *Un bon mot et tu as la vie sauve* »), tout en nous rappelant sans cesse que la parole n'est pas tout. Pour Patrice Leconte, il y a là une possibilité d'exprimer un désir qu'il serre tout au long de son film : ne pas filmer que des bons mots, ne pas être au seul service des dialogues, mais être aussi du côté des corps, dans l'incarnation, la vitalité des personnages. Dans la scène où le roi reçoit un Peau-Rouge (moment historique véridique), le sens de cette confrontation est explicité par une réplique de monseigneur d'Artimont à son voisin de cérémonie : « *Imaginez-vous à demi nu, avec un collier de grelots et d'os et répondant au nom de « Ours Puant »*. Et pourtant,

regardez cet homme : pour un peu, c'est nous qui serions ridicules. » Au lieu de s'appuyer sur ce dialogue, Patrice Leconte le rend simplement décoratif, et c'est par sa mise en scène qu'il fait passer le même message, montrant en un plan rapproché sur les pieds de Louis XVI et ceux de l'Indien (cf. « Retours d'images », p. 16) que le ridicule n'est pas forcément où l'on pense.

On voit donc le réalisateur définir, par des moyens différents, les priorités d'un film dont il ne peut se contenter d'illustrer le scénario, quand bien même il lui attribue toutes les qualités (cf. « Génèse », p. 4). La mise en scène se veut ici un acte d'indépendance, de liberté, et finalement de plaisir : Patrice Leconte trouve son propre langage pour faire vivre l'univers de *Ridicule* en dehors de tout esprit de système. Une des plus belles scènes de son film, celle de la présentation des sourds et muets par l'abbé de l'Épée, réconcilie corps et esprit et montre que tout peut participer d'un même ensemble : ce que pense la tête est exprimé par les mains avec des signes, et la vivacité de l'esprit anime le corps, qui devient langage.

1) *Je suis un imposteur*, Flammarion, 2000.

2) Entretien dans *L'Avant-Scène Cinéma*, n°521 (avril 2003) consacré à *Ridicule*.

3) Entretien inédit avec Patrice Leconte réalisé par Frédéric Strauss pour ce dossier.

Traits et portraits

1



2



3



4



5



6



7



8



Ridicule est une galerie de portraits : courtisans aux sourires carnassiers, nobles un peu décrépits, chaque visage raconte une histoire et, dans ce Versailles qui se meurt sous les brocards, tout le monde a une gueule d'atmosphère. Fin portraitiste, Patrice Leconte sait faire exister sur le champ les personnages, petits et grands : en un clin d'œil, il les croque visuellement. Ainsi de monsieur de Blayac, qui n'a que deux scènes dans le film, l'une où il est mort, l'autre où il est muet et en fort mauvaise posture devant le chevalier de Milletail (*image 1, 01'23*). Ce pauvre Blayac ne fait que passer, mais avec son bandeau noir, qui souligne son regard au lieu de le masquer, il est d'emblée là tout entier, inoubliable. L'art du portrait est inscrit dans le film, avec une scène fugace et drôle où, face à un peintre à son chevalet, Mathilde prend la pose aux côtés de son vieux beau, qui essaie de la tenir (*image 2, 37'23*). Le baron de Guéret est, lui aussi, un sujet de tableaux, de plans-portraits. C'est sa mine replète, boursouflée d'orgueil et de peur de ne pas exister, qui lui donne vie et qui, mort (*image 3, 52'19*), le distingue encore : victime du ridicule, la bouille du baron balance

entre tragique et comique. Ce plan pourrait presque être un dessin. Parfois, le dessin et le visage se superposent, se confondent : le masque stylise alors davantage encore le portrait, ne gardant que les principaux traits, ici ceux de Ponceludon (*image 4, 1h 31'08*). Leconte, qui fut auteur de BD, aborde aussi les personnages par le détail insolite, utilisant des figures purement visuelles pour dire la beauté gracieuse d'une comtesse (*image 5, 06'18*) ou pour pointer l'inévitable ridicule, qui s'illustre jusqu'au ras du parquet quand le roi reçoit un Sioux (*image 6, 51'05*). Ce roi sourd à la réalité de son pays, le voici tout tracé, résumé à une silhouette (*image 7, 1h 18'18*). Si le tracé du dessin s'anime, c'est une figure étrange et cocasse qui apparaît : un ancêtre du scaphandre dont Patrice Leconte tire les meilleurs effets (*image 8, 52'33*). Dans **Ridicule**, l'esprit n'est donc pas seulement celui des mots : il passe à l'image.



GÉNÉRIQUE

Titre original	Ridicule
Production	Epithète Films, Cinéa, France 3 Cinéma, Le Studio Canal +, CNC
Producteurs	Philippe Carcassonne, Frédéric Brillion
Réalisation	Patrice Leconte
Scénario et dialogues	Rémi Waterhouse, avec l'collaboration de Michel Fessler et Eric Vicaut
Directeur de la photographie	Thierry Arbogast
Ingénieur du son	Paul Lainé
Montage	Joëlle Hache
Musique	Antoine Duhamel
Costumes	Christian Gasc
Décors	Ivan Maussion
Interprétation	
Baron Grégoire Ponceludon de Malavoy	Charles Berling
Marquis Louis de Bellegarde	Jean Rochefort
Madame de Blayac	Fanny Ardant
Mathilde de Bellegarde	Judith Godrèche
L'abbé de Vilecourt	Bernard Giraudeau
Monsieur de Montalier	Bernard Dhéran
Le chevalier de Milletail	Carlo Brandt
L'abbé de l'Épée	Jacques Mathou
Louis XVI	Urbain Cancelier
Le baron de Guéret	Albert Delpy
Année	1995
Pays	France
Distribution	Polygram Film International
Film	35mm, couleurs
Format	2.35, Cinemascope
Durée	1h 42'
Visa	86063
Sortie France	9 mai 1996
Sortie USA	22 novembre 1996

Palmarès (1997)

Meilleur film étranger (British Academy of Film and Television Arts)
Meilleur film français (Césars du Cinéma Français)
Meilleur film (Les Lumières)
Meilleur film étranger (National Board of Review)

FILMOGRAPHIE PATRICE LECONTE

Courts métrages

1969	<i>La Tiara d'Almendros</i>
1970	<i>Tout à la plume rien au pinceau</i>
1971	<i>Le Laboratoire de l'angoisse</i>
1972	<i>La Famille heureuse</i>
1973	<i>Le Batteur du Boléro</i>

Longs métrages

1975	<i>Les Vécés étaient fermés de l'intérieur</i>
1978	<i>Les Bronzés</i>
1979	<i>Les Bronzés font du ski</i>
1981	<i>Viens chez moi, j'habite chez une copine</i>
1982	<i>Ma Femme s'appelle reviens</i>
1983	<i>Circulez y'a rien à voir</i>
1985	<i>Les Spécialistes</i>
1986	<i>Tandem</i>
1989	<i>Monsieur Hire</i>
1990	<i>Le Mari de la coiffeuse</i>
1992	<i>Tango</i>
1994	<i>La Parfum d'Yvonne</i>
1996	<i>Ridicule</i>
1998	<i>Une chance pour deux</i>
1999	<i>La Fille sur le pont</i>
2000	<i>La Veuve de Saint-Pierre</i>
2001	<i>Félix et Lola</i>
2002	<i>L'Homme du train</i>
2004	<i>Rue des plaisirs</i>
	<i>Dogora</i>
2005	<i>Confidences trop intimes</i>
	<i>Les Bronzés 3-Amis pour la vie</i>
2006	<i>Mon meilleur ami</i>
2008	<i>La Guerre des Miss</i>

Vidéographie

(Usage strictement limité au cercle familial)
- *Ridicule* est édité chez Universal
- La plupart des films de Patrice Leconte, des *Vécés étaient fermés de l'intérieur* à *La Guerre des Miss*, sont en permanence disponibles en DVD, soit en magasin, soit sur des boutiques en ligne, soit en location dans les vidéothèques.

ACTEURS

Fanny Ardant (Mme de Blayac)

Mélancolique, passionnée, drôle, elle a à son actif plus de 50 films. Née le 22 mars 1949 à Saumur, elle suit des études de relations internationales avant de se tourner vers le théâtre (de Molière à Duras). Elle est remarquée à la télévision dans le feuilleton *Les Dames de la Côte* (Nina Companeez, 1979). François Truffaut (dont elle partagera la vie jusqu'à la mort du cinéaste en 1984) l'impose avec *La Femme d'à côté* (1981) puis *Vivement dimanche !* en 1983, année de *La Vie est un roman* d'Alain Resnais, qu'elle retrouvera (*L'Amour à mort*, 1984 ; *Mélo*, 1986). Volker Schlöndorff en fait sa duchesse de Guermantes (*Un amour de Swann*, 1983), Costa-Gavras l'intègre à son *Conseil de famille* (1986), elle est une des *Trois sœurs* de M. von Trotta (1987), tourne avec Antonioni (*Par-delà les nuages*, 1995). Elle sublime les clichés de *Pédale douce* (G. Aghion, 1996, année de *Ridicule* de Leconte), qui lui vaut le César (1997) de la meilleure actrice. Elle étincelle dans *Le Dîner* (E. Scola, 1998), *8 femmes* de François Ozon (2001) et sauve du ridicule *Callas forever* de Zeffirelli (2002). Elle réalise en 2009 *Cendres et sang*, qu'elle a adapté d'un essai d'Ismail Kadaré (*Eschyle ou le grand perdant*).

Charles Berling (Ponceludon)

Né le 30 avril 1958 à Saint-Mandé (Val-de-Marne), formé au théâtre, il débute au cinéma en 1981, perçoit en 1994 dans *Petits arrangements avec les morts* de Pascale Ferran et enfin grâce à *Ridicule*. Il montre un goût pour les situations ambiguës et troubles dans *Nettoyage à sec* et *Comment j'ai tué mon père* (Anne Fontaine, 1997 et 2001), *L'Ennui* (Cédric Khan, 1998), *La Comédie de l'innocence* (R. Ruiz, 2000), *L'Homme de sa vie* (Z. Breitman, 2006). Il tourne trois fois avec Olivier Assayas : *Les Destinées sentimentales*, *Demonlover* et *L'Heure d'été* (2000, 2002 et 2007). À la télévision, il incarne Jean Moulin (2002) et Robert Badinter (*L'Abolition*, 2009).

Jean Rochefort (Marquis de Bellegarde)

Près de 110 films, du théâtre et des films de télévision, à l'aise dans tous les registres (il entretient aussi un haras), il est né le 19 avril 1930 à Dinan. Il se fait une place dans le cinéma populaire des années 60 grâce à des films d'action costumés (*Le Capitaine Fracasse* de Pierre Gaspard-Huit, 1960 ; *Cartouche* de Philippe de Broca, 1961 ; *Angélique marquise des Anges* et *Angélique et le Roy* de Bernard Borderie, 1964 et 1965). Il retrouve De Broca (*Les Tribulations d'un Chinois en Chine*, 1965, *Le Diable par la queue*, 1968, *Le Cavaleur*, 1978). Du *Grand blond avec une chaussure noire* (1972) à *Courage, fuyons* (1978), il tourne six fois avec Yves Robert. Bertrand Tavernier lui donne des rôles marquants dans *L'Horloger de Saint-Paul* (1973), *Que la fête commence* (César 1976 du meilleur second rôle). Il tourne en 1976 *Les Vécés étaient fermés de l'intérieur* de Patrice Leconte et son interprétation dans *Le Crabe-Tambour* de Pierre Schoendoerffer lui vaut le César 1978 du meilleur acteur. Il accepte des films moins « faciles » comme *Un étrange voyage*



PRESSE

d'A. Cavalier (1980), retrouve Leconte dans *Tandem* (1986), *Le Mari de la coiffeuse* (1990), *Tango* (1993), *Les Grands ducs* et *Ridicule* (1996), *L'Homme du train* (2002). Il obtient un César d'honneur en 1999.

Bernard Giraudeau (L'abbé de Vilecourt)
Né le 18 juin 1947 à La Rochelle (Charente-Maritime), il passe six ans dans la marine avant d'entrer au Conservatoire (premier prix de comédie classique et moderne). Il débute en 1971 au théâtre (qu'il n'a jamais abandonné) et au cinéma en 1973 avec José Giovanni (*Deux hommes dans la ville*). Patrice Leconte lui donne un beau rôle dans *Viens chez moi, j'habite chez une copine* (1980), de même que Jean-Charles Tachella (*Croque la vie*, 1981) et surtout Ettore Scola (*Passion d'amour*, 1981) et Daniel Schmid (*Hécate*, 1982). Il sauve un film d'action comme *Rue barbare* (Gilles Béhat, 1984), retrouve Leconte dans *Les Spécialistes* (1985). *Poussière d'ange* (Édouard Niermans, 1987) est l'un des ses meilleurs films, comme *Les Caprices d'un fleuve* qu'il réalise l'année de *Ridicule* (1996), *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* de François Ozon (2000, d'après une pièce de Fassbinder), et *Ce jour-là* de Raoul Ruiz (2003). Il sait exprimer les sentiments intimes aussi bien qu'imposer une présence athlétique, mais n'a pas globalement la carrière que son talent mérite.

Judith Godrèche (Mathilde de Bellegarde)
Née le 23 mars 1972 à Paris, elle a l'occasion de tourner avec Nadine Trintignant (*L'Été prochain*, 1984), mais ce sont *La Fille de quinze ans* (Jacques Doillon 1989) et *La Désenchantée* (Benoît Jacquot, 1990) qui la révèlent. Elle joue pour Olivier Assayas dans *Paris s'éveille* (1991) et *Une nouvelle vie* (1993). Patrice Leconte lui donne un rôle dans *Tango* (1992) avant *Ridicule* (1996). Elle reste costumée dans *Beaumarchais l'insolent* (É. Molinaro, 1996) et *L'Homme au masque de fer* (de R. Wallace avec L. DiCaprio, 1998). Elle participe à la réussite de comédies comme *L'Auberge espagnole* (Cédric Klapisch, 2002) ou *France-Boutique* (Tonie Marshall, 2003). Elle réalise et interprète *Toutes les filles pleurent* (2009).

Bernard Dhéran (Monsieur de Montalieri)
Né le 17 juin 1926, sociétaire de la Comédie-Française (1953-1989), il est poussé au cinéma par Sacha Guitry qui utilise son allure et sa diction distinguées dans *Le Diable boiteux* (1948), *Si Versailles m'était conté* (1953), *Napoléon* (1954), *Si Paris nous était conté*, 1955). René Clair fait appel à lui pour *Belles de nuit* (1952) et *Les Grandes manœuvres* (1955). Il apparaît, toujours avec élégance, dans *Classes tous risques* de Claude Sautet (1960), *Le Capitaine Fracasse* de P. Gaspard-Huit (id.), *Le Comte de Monte-Cristo* de Claude Autant-Lara (1961) et, en grand professionnel, sait tirer son épingle du jeu dans la comédie (*La Belle Américaine* de Robert Dhéry, 1961). Mais sa carrière est surtout théâtrale et télévisée.

« Le plus beau film de Patrice Leconte »

« ... Ne nous laissons pas abuser par les costumes, les perruques et les poudres qui, en apparence, figent les personnages dans une époque précise, en faisant mine de les éloigner de nous. *Ridicule* pourrait parfaitement être joué en complet veston. Ou même en tenue campagnarde, tenez, avec quelques fidèles et pas mal de traîtres, aidant un monarque républicain à gravir, chaque année, la roche de Solutré... »

Pierre Murat, *Télérama* n° 2417, 8 mai 1996

« De la politique comme rapport de farces »

L'originalité (de ce film), à l'interprétation et à la direction d'acteurs irrécusables, est son constant éclairage à double facette, éclat et noirceur fusionnés, comme si, servi par le scénario et les dialogues savoureux de Rémi Waterhouse, le réalisateur avait fondu un alliage des deux courants qui hantent sa cinématographie, en une comédie tragique ou une tragi-comédie. »

Michel Guilloux, *L'Humanité*, 9 mai 1996

« La comédie de la séduction et du pouvoir »

« Belle histoire universelle, que celle d'un honnête homme vibrant pour une idée généreuse confrontée aux magouilleurs et autres profiteurs n'écouterait que leur cynisme. Belle histoire narrée avec le panache du XVIII^e siècle, mais que l'on peut très facilement transposer à notre époque... »

Annie Coppermann, *Les Échos*, 10/11 mai 1996

« À quoi rime le Ridicule de Leconte ? »

« Avec *Barry Lyndon* comme référence du genre, les films en bas blancs et chaussures à boucle tentés depuis lors ont paru exagérés ou pâles. Cet opus ne déroge pas à la règle et moralise vainement sur la vanité de ce temps-là, sans qu'on sache trop si c'est notre époque qui, par ce biais, est tenue pour cible. »

Didier Péron, *Libération*, 10 mai 1996

« Sous couvert de poudre et de sourire »

« ... le film, superbement éclairé par Thierry Arbogast, cadré en scope par le réalisateur lui-même, manifeste d'un bout à l'autre une vivacité extrême, directement proportionnelle à la stichomythie à laquelle se livrent vertement les personnages. Personnages attachants, ridicules, cruels ou valeureux qui semblent stimuler l'invention d'acteurs que le cinéma français tend trop souvent à stéréotyper dans des emplois éprouvés, indéfiniment réitérés. »

Michel Sineux, *Positif*, n°423, mai 1996

« L'esprit en fête »

« Patrice Leconte qui, au fil des ans, s'évertue à nous amuser avec des fortunes diverses, a eu la magistrale idée d'aller fureter dans le XVIII^e siècle qui fit de l'esprit, de l'imagination, de l'insolence et de la décadence un art que le monde entier admire. Avec la complicité de Rémi Waterhouse, il en a ramené une cascade de situations et de bons mots qui illuminent un scénario auquel le malicieux Voltaire n'est pas étranger. Car il s'agit d'une manière de Huron arrivé de sa lointaine contrée et débarquant à la cour de Versailles avec l'espoir d'y gagner quelque crédit. »

Claude Baignères, *Le Figaro*, 10 mai 1996

« Transformer la mémoire en modernité »

« *Ridicule* décrit l'agonie d'un monde asphyxié par sa cruauté, son cynisme, son éloignement du peuple qui va lui être fatal. *Les Liaisons dangereuses* ne sont pas loin avec cette famille de démons dont on retrouve ici l'un des modèles somptueusement incarné par Fanny Ardant, bouleversante en Merteuil tyrannique et blessée. »

Le Nouvel Observateur, 15 mai 1996

« Que la fête s'achève »

« Après le fameux *Que la fête commence* de Bertrand Tavernier, sur la Régence, le film de Patrice Leconte annonce « Que la fête s'achève » et démontre une fois de plus que notre cinéma est plus à l'aise dans la critique élégante et ironique des monarchies que dans l'hymne révolutionnaire. »

Pierre Billard, *Le Point*, 4 mai 1996

« Leconte est bon »

« Une comédie où fument les mots du temps et les rires du nôtre. Fin de siècle, fin de régimes, faim de tout et crises à répétition. Le XVIII^e revient en force aujourd'hui (*Beaumarchais*, de Molinaro, *Les Caprices d'un fleuve*, de Giraudeau), il est à la mode jusque dans les défilés de mode. Comme nous, il grinçait, certes, mais avec des gracilités de clavecin. Et sur ce clavier-là, Leconte ne manque pas de doigté. »

Jean-Pierre Dufreigne, *Le Point*, 4 mai 1996



BIBLIOGRAPHIE

Sur Patrice Leconte et *Ridicule*

- L'avant-scène cinéma n°521 (avril 2003).
- Positif n°423, 451.
- Télérama, octobre 2006.
- *Je suis un imposteur*, de Patrice Leconte, 2000, Flammarion.

Histoire et littérature

- *Les « Lumières », 1715-1789*, d'André Bourde, in *Histoire de la France des origines à nos jours*, sous la direction de Georges Duby, 1999, Larousse Bordas, coll. « In Extensio ».
- *Histoire de la Révolution française*, (pages de l'Introduction), de Jules Michelet, 1939, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- *Histoire de la littérature française, XVIII^e siècle*, collectif sous la direction de Georges Décote et Hélène Sabbah, 1991, Hatier.
- *La vie quotidienne de la noblesse française au XVIII^e siècle*, de François Bluche, 1973, Hachette.
- *La vie quotidienne au temps de Louis XVI*, de François Bluche, 1984, le Livre de poche.
- *L'invention de la liberté*, de Jean Starobinski, 1962, Skira.
- *L'invention technique au siècle des Lumières*, de Liliane Hilaire-Pérez et Daniel Roche, 2000, Albin Michel.
- *Molière ou l'esthétique du ridicule*, de Patrick Dandrey, 2000, Klincksieck.
- *Le monde des Salons*, d'Antoine Lilti, 2005, Fayard.
- *L'éclat du rire : la culture des rieurs au XVIII^e siècle*, d'Antoine de Baecque, 2000, Calmann-Lévy.
- *L'âge de la conversation*, de Benedetta Craveri, 2005, Gallimard, coll. « Tel ».
- *La France des Lumières*, de Daniel Roche, 1993, Fayard.
- *La civilisation de l'Europe des Lumières*, de Pierre Chaunu, 1997, Flammarion.
- *Un médecin des Lumières*, de René Allio et Jean Jourdeuil, 1993, Actes-Sud (roman tiré du scénario du film éponyme en 3 épisodes programmé par F3 en 1988, non édité en DVD).
- *Le siècle du persiflage (1734-1789)*, d'Élisabeth Bourguinat, 1998, PUF, coll. Perspectives littéraires.
- *Épigrammes de Martial*, choisies, adaptées du latin et présentées par Dominique Noguez, 2001, Arléa.
- *Tableau de Paris et Néologie*, de Louis-Sébastien Mercier, 1994, Mercure de France, et 2009, Belin, éditions établies, annotées et présentées par Jean-Claude Bonnet.
- *Gradus, les procédés littéraires*, de Bernard Dupriez, 1980, Union Générale d'Éditions, coll. 10/18.
- *Dictionnaire de la langue française*, d'Émile Littré.
- *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, édition petit format de 1998, Dictionnaires Le Robert.
- *L'Encyclopédie*, de Diderot et d'Alembert.
- *Il faut laisser maisons et jardins*, de Marcel Schneider, 2009, Grasset.

Le rôle de l'abbé de l'Épée

La surdité est « une perte de l'usage de la parole provoquée par une surdité congénitale ou précoce », dit *Le Petit Larousse*. Longtemps les sourds-muets ont souvent été relégués avec les handicapés mentaux et exclus de la société. Montaigne rapporte pourtant dans les *Essais* (Livre II, ch.12) : « Nos muets disputent, argumentent et content des histoires par signes. ». Les prémisses d'une éducation ont lieu en Espagne au XVI^e siècle, initiées par le moine Pedro Ponce de Leon. Au XVII^e, Anglais, Hollandais et Allemands ont des avis différents sur le bien fondé d'un langage basé sur des gestes naturels.

Rien d'étonnant donc que le XVIII^e siècle, dans la continuation de la curiosité de la Renaissance et de l'humanisme, « découvre » que les sourds-muets sont aussi intelligents que les entendants et parlants ! Autour de 1760 dans son *Histoire naturelle*, Buffon (1707-1788) écrit : « M. Rodrigue Pereire, portugais, ayant cherché les moyens les plus faciles pour faire parler les sourds et muets de naissance, s'est exercé assez longtemps dans cet art singulier pour le porter à un grand point de perfection. » Pereire (1715-1780) se fait en effet connaître à l'époque comme le premier instituteur en France à s'occuper d'enfants sourds-muets. Mais il reste hostile à toute autre expression que la langue parlée qu'il s'efforce de leur inculquer. C'est là qu'intervient l'œuvre de son grand rival, Charles Michel, abbé de l'Épée (1712-1789), dont les principes (et surtout leur application pratique) allaient révolutionner l'enseignement donné aux sourds-muets et par voie de conséquence leur vie et leur place dans la société, par le regard différent qu'on allait poser sur eux.

Car l'abbé de l'Épée (suivant en cela des théories déjà exprimées au milieu du XVII^e siècle par l'Anglais John Wallis) est convaincu qu'il faut développer chez les sourds-muets ce langage qui vient d'eux-mêmes et qu'ils balbutient déjà naturellement : celui des gestes et des signes, qui doivent devenir « signes méthodiques ». Il met en place sa méthode dès les années 1760 en travaillant avec deux jumelles et arrive à la conclusion que les signes sont capables d'exprimer non seulement les objets, mais aussi la pensée et ses concepts. Certes, l'abbé de l'Épée n'a que posé des fondements, sa pratique s'est révélée par la suite pleine d'erreurs (inévitables chez les pionniers), mais son action fut déterminante en raison de sa nouvelle approche autant intellectuelle que concrète, qui marqua une prise de conscience et ouvrit la voie à l'intégration sociale des sourds-muets. La Révolution lui rendit hommage deux ans après sa mort : en 1791, l'Assemblée nationale décréta que son nom devait être inscrit parmi ceux des bienfaiteurs de l'humanité.

Des costumes...

Film d'époque, film à dialogues, comédie de mœurs, *Ridicule* est aussi ce que l'on qualifie de film à costumes. Les grands festivals (Cannes, Venise, Berlin, Montréal, etc.) ne consacrent pas de prix à l'œuvre des costumiers. En revanche, ceux-ci sont reconnus par les Academy Awards (ou Oscars) d'Hollywood (première édition en 1928) depuis 1948, et par les Césars du cinéma français (première édition en 1976) depuis 1985. *Ridicule* a justement valu à Christian Gasc, qui l'avait déjà obtenu en 1996 pour *Madame Butterfly* de Frédéric Mitterrand, le César des meilleurs costumes en 1997. Il allait réaliser le seul triplé dans ce domaine avec *Le Bossu* de Ph. de Broca en 1998.

On serait tenté de penser que le costume est l'apanage des films dits d'époque, éloignés de nous, à tendance historique. Et il est vrai que le peplum ou la fresque historique occupent une place prépondérante aux Oscars ou aux Césars qui, quoi que l'on puisse juger par ailleurs de leur opportunité ou de leur instrumentalisation, offrent sur la durée un outil intéressant, parmi d'autres, d'analyse du cinéma. Cela permet par exemple de constater que trois films de Fellini ont obtenu cette récompense aux Oscars, et un seul était « un film d'époque », son *Casanova* en 1976 (costumes de Danilo Donati). Les deux autres (costumes de Piero Gherardi) sont totalement contemporains : *La Dolce Vita* (1961, N&B, partagé avec *West Side Story* de R. Wise et J. Robbins, contemporain aussi, pour le film en couleurs) et *Huit et Demi* (1963, N&B, avec *Cléopâtre* de Mankiewicz pour le film en couleurs). En 1948, les premiers Oscars semblent donner le ton du film à caractère historique : *Hamlet* de Laurence Olivier (N&B) et *Jeanne d'Arc* de Victor Fleming (couleurs) sont récompensés. Puis l'on observe un certain équilibre entre notre époque et un passé plus ou moins lointain : en 1950, face au *Samson et Dalila* en couleurs de Cecil B. De Mille, figure *Ève* (N&B) de Mankiewicz. En 1959, *Certains l'aiment chaud* (N&B) de Billy Wilder côtoie *Ben Hur* de William Wyler. Mais après 1967, date où les deux prix N&B et couleurs fusionnent, l'Oscar pour les costumes va privilégier le film historique : du *Barry Lyndon* de Kubrick en 1975 à *La Duchesse* de Saul Dibb (2008), le XVIII^e siècle est même bien servi (*Amadeus* de Forman en 1984, *Marie-Antoinette* de en 2006). On remonte aussi à la nuit des temps (*Le Seigneur des Anneaux 3* en 2003) et l'on plonge dans la science-fiction (*La Guerre des Étoiles* en 1977).

Aux Césars, le film d'époque est largement majoritaire aussi. Notons que la costumière Franca Squarciapina est césarisée (1991) et oscarisée (1990) pour le *Cyrano* de J.-P. Rappeneau. On remarque Dominique Borg en 1989 pour *Camille Claudel* de Bruno Nuytten et en 2002 pour *Le Pacte des loups* de Christophe Gans. Dans la liste, le contemporain *Pas sur la bouche* de Resnais (2004) est bien isolé...



Sacha Guitry en Louis XIV dans Si Versailles m'était conté, 1953.



Voltaire

· · · · · LES PASSERELLES · · · · ·

Auteur et/ou réalisateur



François Truffaut et Jean-Pierre Leaud (  gauche) - L'Amour en fuite.

Alfred Hitchcock - Les oiseaux.

Dans l'esprit du XVIII^e siècle

Ridicule se situe à la veille de la Révolution française et fournit un éventail assez large de données qui reflètent, du point de vue du langage et des idées, les mentalités et les comportements d'un Siècle des Lumières certes finissant, mais qui a fait son œuvre.

Le langage et ses bons mots

« Je classe tous les mots d'esprit dans ce carnet », dit Bellegarde. Et lorsque le roi descend un escalier extérieur du château, un courtisan lui dit pour le rassurer sur une bonne formule : « Non, Majesté, c'est un jeu de mots ». Car, comme a prévenu aussi Bellegarde : « Jamais de calembours, on les méprise à Versailles, "le calembour, éteignoir de l'esprit". » Ce à quoi Ponceludon réplique : « Voltaire, ma lecture de chevet ». Sans doute n'a-t-on pas attendu le XVIII^e siècle pour cultiver l'art du langage et faire de l'esprit. Dès l'Antiquité, Plaute use du jeu de mots à effet comique, et surtout Martial dans ses *Épigrammes* dont le but est « d'épingler » quelqu'un en décochant « une pointe », par des phrases courtes, hachées, un esprit aigu avec un style simple, tout en plaisant aux grammairiens ! On retrouve ces qualités dix-huit siècles plus tard chez Voltaire, roi de l'épigramme et référence du bel esprit au temps des Lumières. L'erreur serait de dissocier cette pratique du bel esprit – même si au fil des décennies on aboutira à cet avatar de la Cour, déconnecté des réalités et qu'illustre bien le film – de tout le mouvement des Lumières qui, partant d'un fond commun de bouillonnement philosophique des idées, affecte concrètement la littérature et les sciences, les arts, le contexte socio-politique (cela conduit à la Révolution).

Dans l'art du langage qui marque celui de la conversation au XVIII^e siècle, autant dans les salons et clubs qui fleurissent qu'à la Cour qui se sclérose, on voit s'installer un usage intensif des mots d'esprit inhérent à un comportement : le persiflage. « Ce terme caractérise ce siècle », n'hésite pas à dire l'universitaire Élisabeth Bourguinat qui parle « devant un engouement aussi considérable et aussi durable, d'un véritable

phénomène de société. » En 1781 dans son célèbre *Tableau de Paris*, Louis-Sébastien Mercier définit le persiflage comme « une raillerie continue, sous le voile trompeur de l'approbation. On s'en sert pour conduire la victime dans toutes les embuscades qu'on lui dresse ; et l'on amuse ainsi une société entière aux dépens de la personne qui ignore qu'on la traduit en ridicule, abusée qu'elle est par les dehors ordinaires de la politesse. » Le persiflage, par lequel on raille pour tourner quelqu'un en ridicule tout en voulant briller, se manifeste donc dans les joutes oratoires. Il utilise (liste du marquis de Bellegarde dans *Ridicule*) « l'équivoque » (mot à double sens en réalité bien proche du méprisé calembour !) « la saillie drolatique » (trait inattendu et amusant), « l'allusion piquante » (on évoque une chose par une autre qui y fait penser, avec un effet blessant), « la bagatelle » (un petit rien futile mais amusant), « le brocard » (trait moqueur). En évitant le « calembour », ce mal-aimé qui heurte le bon goût mais surtout, explique Mercier, dont « les équivoques dénaturent à la fois la logique et la langue ». D'ailleurs dès 1777 dans le Supplément à l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert où il figure à la lettre K (possible origine du mot liée au nom du comte de Kahlenberg, ambassadeur allemand coutumier d'erreurs de langage à effet comique), le calembour est immédiatement défini comme abus de langage, qui met la langue en péril à cause de la confusion que cela implique avec l'orthographe. Son usage, explique encore Mercier (pourtant à l'avant-garde quand il s'agit de faire évoluer la langue, notamment en matière de néologismes), risque d'épuiser les structures mêmes de la langue, donc ce qui en fait le moteur.

Jusqu'aux rappeurs et slameurs

Le règne du persiflage, note Élisabeth Bourguinat, va disparaître avec la Révolution. Ce mode de fonctionnement de la société mondaine, qui aura aussi été une mode, n'était déjà pas du goût de tout le monde. Si le vieux Fontenelle puis Voltaire y excellèrent, Jean-Jacques Rousseau, autant par sa



Louis-Sébastien Mercier.



Bernard Le Bovier de Fontenelle.



Jean Cocteau par Irving Penn, 1948.



Voltaire, Diderot, d'Alembert, La Harpe, Condorcet, au café Le Procope.

philosophie personnelle que parce qu'il était peu à l'aise, dénonça la superficialité et le danger de cette « *nécessité de parler toujours* ». Cela ne veut pas dire que le bel esprit disparaît lors des siècles qui suivent. Il change simplement de registre, ou du moins cette manie de vouloir ridiculiser quelqu'un en société n'est-elle plus la règle, et n'a-t-elle plus les mêmes effets. La notion moderne de ridicule avait été portée par Molière sur le devant de la scène au XVII^e siècle, des *Précieuses ridicules* au Trissotin des *Femmes savantes*. Le dramaturge écrivait d'ailleurs dans sa préface à *Tartuffe* : « *On souffre aisément des répréhensions, mais on ne souffre point la raillerie. On veut bien être méchant, mais on ne veut point être ridicule.* »

Passé le Siècle des Lumières, les comportements vont donc évoluer. Après la gravité de la Révolution et le sérieux de l'Empire qui n'excluent pas les esprits brillants et caustiques (Talleyrand par exemple), on prêterait à Louis XVIII, en 1824 sur son lit de mort, s'adressant à ses médecins et alors que Charles X s'apprête à régner, ce bon mot : « *Finissez-en, Charles attend !* » (pour « *charlatans* » bien sûr !). Plus tard, Tristan Bernard, Paul Léautaud, Sacha Guitry, Jean Cocteau ou François Mauriac assureront la tradition de l'art du langage en société. Les salons n'ont pas disparu, de celui de madame Verdurin dans *La Recherche du temps perdu*, à celui de Lise Deharme que l'écrivain Marcel Schneider (1913-2009) a fréquenté. Dans *Il faut laisser maisons et jardins*, son ultime ouvrage, il écrit, à l'occasion d'un portrait qu'il brosse de Julien Gracq : « *C'est la plume à la main qu'il dit ce qu'il estime devoir communiquer. Il ne ressemble pas à Chateaubriand développant ses souvenirs dans le salon de Mme Récamier, ni à Cocteau faisant de ses propos des feux d'artifice. Il n'avait pas une conversation éblouissante comme la comtesse de Noailles, la princesse Bibesco ou l'amie de Proust, Mme Straus. C'était l'époque où ces dames tenaient le dé de la conversation et ne*

le lâchaient pas, ni pour boire ni manger. Les mots drôles, subtils, perfides, méchants parfois, leur tenaient lieu de nourriture. C'est un genre de prouesse qui n'existe plus aujourd'hui. »

Les polémistes féroces de la III^e République et les chansonniers, ont aussi, à leur façon, perpétué la culture des bons mots et des formules inventives, jusqu'aux jeux sur le langage des titres de la presse contemporaine ou de certains rappeurs et slameurs qui prolongent, dans leur style propre, les joutes oratoires. Un élément cependant est d'importance : le ridicule, qui n'est plus au centre du jeu même s'il n'est pas forcément hors jeu, ne tue, en principe, plus !

Le bouillonnement des idées

« *Vous enviez l'esprit mordant de monsieur Voltaire. Le grand homme aurait pleuré, lui, car il était d'une ridicule sensibilité au malheur humain* », dit Ponceludon dans **Ridicule**, après avoir été ridiculisé. On sait en effet que Voltaire (1694-1778) prit très tôt parti contre l'intolérance et l'injustice. Ses contes philosophiques tel *Candide*, son engagement dans l'erreur judiciaire Calas, sa collaboration à l'*Encyclopédie* en font un personnage central du siècle. *Persona non grata* à la Cour où il a dit un jour à son amie madame du Châtelet qui perdait de l'argent au jeu : « *Vous jouez avec des fripons !* », il fréquente plutôt le café Procope, où viennent Fontenelle et Diderot. C'est là, comme dans les salons de Mme du Deffand (où l'on voit Montesquieu) ou de Mme Geoffrin (fréquenté par les Encyclopédistes que soutient aussi Mme de Pompadour), que les idées avancent. Fontenelle (1657-1757), justement, a été dès le XVII^e siècle à l'avant-garde dans le domaine scientifique en faisant de la vulgarisation. On notera l'importance des femmes qui, comme la comtesse de Blayac dans **Ridicule**, aiguillonnent la société. Et Fontenelle publie encore en 1752 une *Théorie des tourbillons cartésiens*, sans se départir cependant du pressentiment que, si la science progresse, l'homme ne progresse pas, un

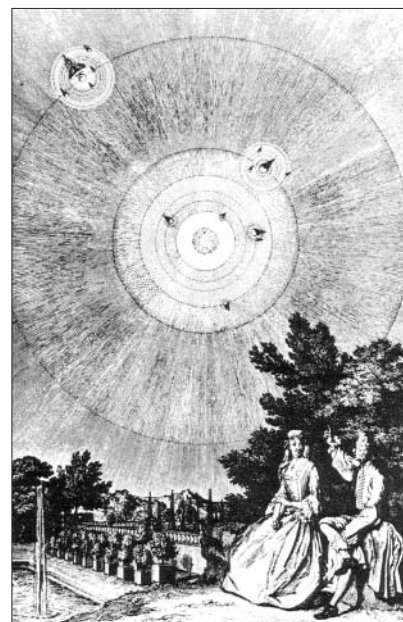
désenchantement que d'autres grands esprits partageront dès la seconde moitié du siècle. Voltaire lui-même, sous l'égide de Mme du Châtelet que l'on considère alors comme la femme la plus savante en matière de sciences, s'intéresse aussi au progrès scientifique. Ses *Éléments de la physique de Newton* vulgarisent, tout comme *Micromégas*, l'engouement pour cette science en marche. Le Siècle des Lumières – dont les prémisses puisent leurs racines dans l'esprit florentin de la cour des Médicis autant que chez Rabelais, Montaigne puis Spinoza – se révèle donc comme tout un ensemble en mouvement, qui met à mal tout le monde ancien. L'éclosion d'un véritable esprit critique philosophique fait craquer les idées sur le pouvoir politique et sur l'emprise du religieux, donc sur l'esprit juridique, et ouvre les perspectives d'une autre société de droit.

L'esprit scientifique

La foi dans le progrès scientifique est placée sous le signe de la foi en la raison, qui est le credo des Lumières. « *Il faut tout examiner, tout remuer sans exception et sans ménagement* », écrit le géomètre d'Alembert dans son *Discours préliminaire* à l'*Encyclopédie*, dont la parution s'échelonna de 1751 à 1772. Le règne de la révélation est terminé, place à l'observation et à l'expérimentation critiques, à l'empirisme, à la réflexion. Dans *Ridicule*, la démarche de Ponceludon participe de l'esprit nouveau. Il est féru de progrès social comme l'était le médecin de campagne d'*Un médecin des Lumières*, excellent film télévisé de René Allio (1988 sur F3). Jeune noble de province, il a cependant la formation et les compétences modernes d'ingénieur hydrographe. Il veut assécher des marais insalubres pour sauver les vies de ses sujets soumis à des eaux putrides qui provoquent des maladies à l'époque mortelles. Il ne lui manque que les moyens, et c'est pour cela qu'il est à Versailles, car ce n'est pas dans les salons ou dans les clubs que l'on obtient de l'argent, mais à la Cour, où il faut en passer par le code des courtisans.

Le marquis de Bellegarde lui-même n'est pas un médecin ordinaire, c'est un moderne qui a installé chez lui un laboratoire dans lequel il fait de l'expérimentation. Il teste l'électricité sur une grenouille et la compare à l'esprit ! Sa fille Mathilde est tout à fait dans l'air du temps elle aussi. Elle est née l'année où « *monsieur Rousseau a fait paraître son Émile* » (dixit Bellegarde), donc en 1762, et le marquis l'a élevée en la laissant libre de ses choix, influencé sans doute par la lecture du philosophe. La jeune femme a mis au point un « *habit hydrostatergique* », sur lequel elle fait des essais avec l'aide de Ponceludon. Ce mot « *hydrostatergique* » fait partie de ces nombreux néologismes apparus au XVIII^e siècle, mais il n'a pas survécu. C'est celui de scaphandre, attesté dès 1767 dans le sens de « *ceinture de sauvetage* » puis désignant en 1775 « *un vêtement permettant de se soutenir sur l'eau* », qui s'est imposé en 1796 comme « *appareil de plongée individuel*. »

Dans un autre domaine, on assiste dans *Ridicule* au résultat des recherches de l'abbé de l'Épée (1712-1789, cf. « Infos », p.19) sur le langage des signes, par une démonstration de jeunes sourds-muets qui, ironie du film, cloue littéralement le bec à la suffisance bavarde (et pour la circonstance collectivement ridicule) des courtisans moqueurs !



Entretiens sur la pluralité des mondes, œuvre de vulgarisation scientifique de Bernard Le Bovier de Fontenelle



Gabrielle Emilie Le Tonnelier de Breteuil, Marquise du Châtelet.

Auteur et/ou réalisateur



Arnaud Desplechin et Mathieu Amalric (à gauche).
Un conte de Noël.



Pierre Bost (à gauche) et Jean Aurenche (à droite).



Patrice Leconte.

À la recherche d'un cinéaste pour tourner le scénario de *Ridicule*, les producteurs du film ont contacté quelques grands noms (Claude Chabrol, notamment) et leur choix s'est porté sur Patrice Leconte, qui a accepté cette offre. Cette démarche est rare dans le cinéma français, où la plupart des scénarios ont d'emblée un réalisateur, puisque c'est lui, le réalisateur, qui écrit lui-même son scénario. Ces auteurs-réalisateurs composent une famille extrêmement variée, où l'on trouve aussi bien Arnaud Desplechin (*Un conte de Noël*) que Lisa Azuelos (*LOL*), Christophe Honoré (*Les Chansons d'amour*) que Christophe Barratier (*Faubourg 36*). *Ridicule* était d'ailleurs aussi un projet d'auteur-réalisateur, puisque son scénariste, Rémi Waterhouse, voulait le mettre en scène lui-même (cf. « Genèse », p. 4). J'écris, donc je filme ; je filme, donc j'écris : c'est presque une loi en France, et Patrice Leconte l'illustre également, lui qui avait toujours signé ou cosigné les scénarios de ses films jusqu'à *Ridicule*. Cette expérience nouvelle a changé son point de vue sur le lien, peut-être trop systématique, qui existe entre écriture et réalisation dans le cinéma français : « J'ai adoré tourner *Ridicule*, dit-il¹, et cela m'a prouvé qu'il était possible de faire des films avec passion même quand on n'en est pas l'auteur. Mon plaisir est plus grand de tourner quelque chose que je n'ai pas écrit. Je ne suis pas envahi par des doutes d'auteur, je n'ai pas à me demander si j'ai eu raison d'écrire telle ou telle scène. Arrêtons de penser qu'un cinéaste digne de ce nom est forcément un auteur aussi. Je n'y crois pas du tout. Cette notion de cinéma d'auteur prônée par les Cahiers du cinéma au début des années 60, l'idée qu'on est réalisateur que si on est auteur du scénario, est ce qui a fait le plus de mal au cinéma français ».

Retour en arrière. En janvier 1954, dans le numéro 31 des *Cahiers du cinéma*, François Truffaut signe un article qui veut provoquer un électrochoc et qui passera à la postérité, « Une certaine tendance du cinéma français ». Il s'y attaque aux scénaristes professionnels qui, selon lui, étouffent alors la créa-

tivité du cinéma français sous des drames plombés par le réalisme psychologique. Il les nomme, désigne particulièrement Jean Aurenche et Pierre Bost (*La Symphonie pastorale*, *Jeux interdits*, *Le Diable au corps*). Ces scénaristes professionnels ont le pouvoir : « Lorsqu'ils remettent leur scénario, le film est fait ; le metteur en scène, à leurs yeux, est le monsieur qui met des cadrages là-dessus... et c'est vrai, hélas ! », écrit Truffaut. Il oppose à ces « littérateurs » les audaces de véritables hommes de cinéma : Tati, Jean Renoir, Jacques Becker, Max Ophüls. C'est le metteur en scène qu'il faut reconnaître comme créateur, artiste véritable, car le cinéma est un art propre, aussi grand que la littérature. Le metteur en scène signe son film par tout ce qui caractérise son regard, sa façon d'utiliser la caméra. Sans même avoir besoin d'écrire lui-même le scénario, il apporte au film sa griffe personnelle : son langage est celui de l'image. Les entretiens de Truffaut avec Hitchcock (qui ne signa quasiment aucun de ses scénarios, mais n'en signait pas moins ses films d'une manière très personnelle) illustreront plus tard ce credo, qui sera au cœur de la politique des auteurs menée par les *Cahiers du cinéma*. Mais, d'une attaque des scénaristes professionnels à une défense des réalisateurs, on est peu à peu passé à un nouvel axiome pour les futurs « auteurs » : la défense du réalisateur-scénariste. L'auteur du film devrait aussi être l'auteur du scénario. Cette logique, quelque peu déviée donc, est remise en cause, de façon intéressante, par le contre-exemple que constitue *Ridicule*.

1) Entretien inédit réalisé par Frédéric Strauss pour ce dossier.



DRAMATURGIE



PASSERELLE I

■ ■ ■ ■ ■ **L E S R E L A I S** ■ ■ ■ ■ ■



PASSERELLE II



PERSONNAGES

DRAMATURGIE

Masques et fluidité



- Faire repérer le nombre de changement de décors, de scènes, en même temps que la logique et la linéarité du récit.
- Chercher en particulier les scènes qui font passer d'un lieu à un autre sans rompre la conversation. Définir la notion de « fluidité » dans un récit.
- Détailler les informations données dans les premières séquences et montrer comment elles définissent un des fils conducteurs du récit : la trahison du langage sincère et juste par les bons mots « gratuits » à la cour contre la droiture de Ponceludon malgré son habileté à manier lui aussi le langage.
- Comment se transforme le projet initial sincère de Ponceludon ? Par quelles voies secondaires



PASSERELLE I

Le « Siècle des Lumières »



Ridicule ne se présente pas comme un documentaire ou un film pédagogique, mais offre pourtant en arrière-plan un panorama du Siècle des Lumières où, entre autres, le langage joue un rôle capital. Chercher les diverses formes de langages et de jeux avec les mots évoqués dans le film. En chercher les définitions précises.

Sont-ils encore utilisés aujourd'hui ?

- Voyez-vous une relation avec certaines pratiques du langage aujourd'hui ?
- Pourquoi le film fait-il référence à l'abbé de l'Épée et au langage des signes ?
- C'est aussi le temps des inventions techniques. Chercher celles qui sont évoquées.
- Les idées nouvelles bouillonnent au temps des Lumières : repérer celles qui sont évoquées ici, verbalement ou par le comportement des personnages. Mettre en relief l'importance de la raison.



PASSERELLE II

Points d'histoire



Si les intrigues de **Ridicule** se suivent aisément sans mode d'emploi, bien des situations prennent tout leur sel dans une meilleure connaissance du contexte.

- Dans quelques séquences, par exemple la séq. 3 (marais) ou la séq. 6 (cour), définir qui sont les personnages et leur appartenance (clergé, noblesse, tiers état, avec parfois leurs sous-catégories).
- Quelles solutions sont préconisées pour remédier au mal des marais selon ces catégories sociales : entre autres Ponceludon et le curé, dans la séq. 3 ?
- Comment sont montrées la force et la fragilité de la monarchie ? Quels personnages la mettent implicitement en question ?



PERSONNAGES

Portraits



- Patrice Leconte pratique l'art du portrait, typique de la littérature de cette époque. Chercher quelques portraits qui se détachent un instant de la fluidité du récit : image-portrait de type pictural, comportement, discours ou le regard porté par les autres.
- Faire le portrait littéraire de quelques-uns d'entre eux (à commencer par Ponceludon). Distinguer les portraits « justes » et les caricatures.
- Définir les relations entre Ponceludon et Bellegarde. Ressemblances, différences, et qu'est-ce que chacun cherche dans sa relation avec l'autre ?
- Quelle est la fonction de Bellegarde dans le récit et la mise en scène du film ?

